

مع زعيم الأدب العربي في القرن العشرين

كنت في زيارتي الأخيرة للقاهرة أجول في بعض مكنتياتها متطعماً إلى جديد لم أعرفه من المؤلفات الحديثة، فمشرت على كتاب طبع منذ عهد بعيد يقرب من الأربعين عاماً، تحت عنوان (مع زعيم الأدب العربي في القرن العشرين)، يريد به كاتبه الدكتور طه حسين، ومؤلفه هو الأستاذ الكبير عبد المتعال الصمدي؛ الذي اشتهر ببحوثه المتتالية في المجالات العلمية والأدبية، ومن أشهرها مجلة الرسالة التي احتضنت آثاره الفكرية على مدى عشرين عاماً، وله من المؤلفات ما يزيد عن أربعين مؤلفاً في علوم شتى، من المنطق والتاريخ والنحو والأدب والحديث، كما كان أستاذاً مرموقاً بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، نحو عشرين عاماً، فالكاتب بموضوعه الحافل وبمؤلفه النابه جدير بالقراءة والدرس، ولم يكن في المكتبة غير نسخة واحدة، فغالى البائع في ثمنها مفالة شديدة، وقبلت ما عرض عن سماح..

والكتاب فصول شتى تعرض لأراء الدكتور طه حسين في أشهر مؤلفاته الذائعة، فتناقشها مناقشة هادفة، وهي بذلك تكون تاريخاً أدبياً لفكر الدكتور طه في بحوثه الإسلامية، وقد عُرِف الدكتور في مطلع حياته بالتهجم على بعض الكتب في الإسلام، ولم يكن موفقاً، إذ كان ينتحي وجهة المبالغة، ويتابع

آراء الاستشراق متتابعة شديدة، ويسوقها كأنها بعض آرائه التي اهتدى إليها، وهذا ما كشفه الأستاذ عبدالمعتال الصعدي في كثير من صفحات الكتاب.. ومن الجدير بالذكر أن الأستاذ عبدالمعتال الصعدي كان أول من كشف النقول المخطئة، التي أخذها الدكتور من كتب الاستشراق، فنشر عنها مقالات في الجرائد اليومية عند ظهور كتاب في الشعر الجاهلي، كما أشار إلى ذلك الأستاذ أنور الجندي في كتابه «معارك أدبية» مستشهداً بالدليل.

والكتاب يقع في ستة فصول مزجها بالأفكار الجادة، ولا سبيل إلى الحديث عنها في هذا النطاق الضيق، ولكني سأختار بعض ما كان له دوي في المجتمع الأدبي، فأعرض جهد الأستاذ الصعدي في تفنيد ما تورط فيه الدكتور، ولم يكن الصعدي وحده هو الذي افتتح ميدان النقاش مع الدكتور طه حسين، ولكنه كان أحد فرسان الحلبة التي تكشفت عن ثراث ضخم في مكتبة النقد الأدبي، وكان كتاب زعيم الأدب العربي في القرن العشرين، هو أحد الكتب الهامة، وإن لم يشتهر كما اشتهرت كتب الأستاذة محمد الخضر حسين ومحمد لطفي جمعة ومصطفى صادق الرافعي ومحمد أحمد الغمراوي ومحمد عرفة وغيرهم من كبار الباحثين، ولكل مقاله المعروف..

في البحث الأول من الكتاب لخص الأستاذ الصعدي آراء الدكتور الدالة على اختلاق الشعر الجاهلي وأنه منحول غير صادق النسبة إلى أصحابه، كما بيّن الأدلة التي اعتمد عليها الناقد الكبير، وهذا الفصل يُفني عما كتبه الدكتور لأن طه حسين يسوق في التعبير إسرافاً لا يميل إلى الإيجاز، فجاء الأستاذ الصعدي فجلى الموقف الحق، وحدد مناهل الاختلاف..

وإذا كان الدكتور قد ذهب إلى أن واضعي الشعر الجاهلي أرادوا به نُصرة الإسلام، فإن الأستاذ الصعدي قد أكد أن الإسلام لم يقم على أساس الشعر الجاهلي الذي يُريد الدكتور إنكار نسبته للجاهليين، ولو حُذف الشعر الجاهلي بعامه، ما ضرَّ الإسلام في شيء، وإذا كان الدكتور يُعلن أنه يتابع العقل، ويميل إلى التفكير الحر، دون تقييد بآراء السابقين، فالإسلام نفسه هو

الذي يدعو إلى حرية العقل، إلا إذا تعارض النقل مع ما يُوحى به العقل، رغم أن بعض علماء الإسلام يؤولون النقل تأويلاً ليسير مع العقل.

وإذا كان الدكتور قد شك في الشعر الجاهلي وصحة نسبته إلى أصحابه، فإن القدماء قد سبقوه إلى الشك في بعض ما نسب إلى الجاهليين، وكانوا أحرص منه على إتباع الحق، إذ لم يتسعوا بدائرة الشك إلى كل شيء، كما حاول الدكتور أن يفعل، فهذا محمد بن سلام صاحب كتاب (طبقات الشعراء) يقول: «إن في الشعر الجاهلي كثيراً من الشعر المصنوع المفتعل الذي لا خير فيه، ولا حجة في غريبه»، وهذا يونس بن حبيب ينكر ما روى من الشعر على لسان الأعم السابغة، وهذا أبو عمرو بن العلاء ينحو هذا النحو، فينكر بعض القصائد، وإذا فقضية الشك في بعض القصائد ذاتة مشتهرة، وكان على الدكتور أن يعرف ذلك جيداً، لأنه متواتر مشهوراً

وإذا فالشعر الجاهلي قد خضع للبحث الدقيق من كبار شيوخ الأدب في العصر الأموي والعصر العباسي.. ثم إن الشعر الذي روى عن النابغة وطرفة، وعنترة وزهير ولييد، لم يكن موغلاً في القدم، وأقدمه لا يتجاوز مائة عام قبل ظهور الإسلام، والعرب عرفوا بالعناية الفائقة بالشعر، وله أسواق أدبية، تُروى فيها القصائد الرائعة؛ فكيف يقول الدكتور إن بعد العهد يمنع حفظ الشعر في أمة أمية، والأدلة تتطرق بقوة ذاكرة الرواة، وأنهم جعلوا ينتقلون بالقصائد في شتى أحياء العرب، حتى كان لكل شاعر رواية خاص؟

ويقول الدكتور، إن لغات القبائل ولهجاتها لم تكن متفقة، والشعر الذي ترويه متفق، مما يدل على أن الذي وضعه قد وضعه بلفة واحدة هي لغة قريش، وقد نسي الدكتور أن لغة قريش قد سادت في الجاهلية منذ أكثر من مائة عام، فأصبحت لغة العرب كافة، وبها نزل القرآن الكريم.. وفي عهد التدوين في العصر العباسي كان علماء البصرة والكوفة يمحسون ما روي من الشعر، وينصون على ألفاظ كانت تخص بعض القبائل ولم تستهر، وجعلوا

ما ورد على خلاف القواعد من قبيل الشاذ، الذي يحفظ ولا يُقاس عليه.. ومثل هذا لا يقدح في الشعر الجاهلي لأنه يتعلق بمادته، ولا يتعلق بصورته! وقد قال الدكتور إن قريشاً كانت متحضرة في التجارة والصناعة والعمران، والشعر الجاهلي لا يدل على ذلك.. فقال الأستاذ الصعدي إن التاريخ لا يحدثنا بشيء عن هذه الحضارة، فأين دور العلم والصناعة والتجارة والقصور بمكة حتى نقول إنها كانت ذات حضارة لا يصورها الشعر الجاهلي؟ إن الحضارة كانت في الشام عند الفسائنة، وفي العراق عند المناذرة، وقد تحدث عنها الشعراء الذين رحلوا إلى الشام والعراق، مثل النابغة والأعشى وعدي بن زيد وحسان بن ثابت..

وقد تحدث الدكتور عن كذب الرواة واختلافهم مثل حماد وخلف الأحمر، وأنهم أضافوا إلى الشعر الجاهلي كثيراً مما لم يُقل، وقد رد الصعدي بأن هذا مشتهر، والعلماء الأقدمون هم الذين اتهموا حماداً وخلف الأحمر ببعض الاختلاق، وذلك يعني أنهم كانوا يميزون المنتحل من الصحيح، والدكتور لم يأت بجديد أبداً في هذا القول فهو من قبيل ترديد ما سبق أن قيل..

ويذهب الدكتور إلى أن امرأ القيس لم يسافر إلى القسطنطينية كما زعم الرواة، ولو كان قد زارها لوصف قصورها وبياراتها وحضارتها، والأستاذ الصعدي يرى أن الدكتور يكذب ما رُوي عن امرئ القيس في وصف البادية، وما جاء في معلقته عن السحاب والمطر والإبل، فما باله يطلب منه أن يقول واصفاً مناظر القسطنطينية؟ إنه لو فعل ذلك لقال الدكتور إنه كذب ومنتحل، لأن امرأ القيس لم يعيش هناك إلا زمناً قليلاً، لا يمكنه من وصف القصور والبساتين وأفانين الحضارة، وهب أن امرأ القيس قد سكت سكوتاً تاماً عن الحديث عن رحلته، أهيكون ذلك دليلاً على أن كل ما قاله من الشعر مكذوب؟

وقد ذهب الدكتور إلى نفي كل شعر تظهر فيه السهولة والرقّة، مثل

ما رُوي عن جلييلة أخت كليب، وعمرو بن كلثوم والمهلهل، وهذا خطأ لأن الأساليب الأدبية تختلف باختلاف الأدباء في جميع العصور، والعصر الجاهلي فيه من يلتزم اللغة الجزلة، ومن يلتزم اللغة السهلة، وجلييلة بالذات امرأة رقيقة حساسة، فلا بد أن تظهر هذه الرقة فيما تقول! ولا ترمي قصيدتها بالافتعال، لأنها أرادت أن تكون أي القصيدة سهلة قريبة إلى الأذهان.. وجاء الفصل الثاني وموضوعه «قصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام من الناحية الدينية والعلمية»، والحق أن الدكتور طه حسين أقحم هذه القصة إقحاماً في كتاب الشعر الجاهلي، حيث لا ضرورة، لأن الكتاب يبحث في الأدب الجاهلي ولا صلة له إطلاقاً بقصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام وبناء الكعبة، ولكن الدكتور في أعماق نفسه أراد أن يُحدث ضجة بكتابه تشغل الناس، والضجة لا تكون إلا بالتمرض للقرآن والدين، وهنا تقوم الثائرة ويشند الجدل، وهذا ما يقصده الدكتور، ولو خلا كتاب الدكتور من هذه المسألة ما قامت حوله هذه الضجة.. وكان شأنه شأن كل كتاب يصدر في شأن من شؤون الأدب دون أن يقرض للدين، ولكن الدكتور نقل عن المستشرقين دون أن يعزو النقل إليهم فقال: «إنه لا يكفي في إثبات وجود إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام أن يتحدث القرآن عنهما»، وهذا يعني أن حديث القرآن موضع شك، لا يثبت حقيقة من الحقائق، وقد قال من زعم ذلك إن الذي اختلق قصة هجرة إبراهيم وإسماعيل إلى مكة هم اليهود ليتقربوا للعرب بانتسابهم إلى إبراهيم وهو والد إسحق، واسحق والد يعقوب، فاليهود والعرب أولاد عم، وعليهم بناءً على ذلك أن يكونوا إخواناً متحابين..

وقد أعلن الأستاذ عبد المتعال الصعيدي؛ وهو أول من بيّن ذلك من الناقدين أن كتاباً يُدعى (مقالة في الإسلام) قد تُرجم إلى العربية، وذكّره مبشر مغرض يبحث قال فيه هذه الخرافة! وقد نسب الكتاب إلى من يُسمى هاشم العربي إمعاناً في التضليل، وقد جاء في الكتاب ما نصه (وحقيقة الأمر في قصة إسماعيل وسكناء بمكة أنها دسيسة لفقهاء قداماء اليهود للعرب تزلفاً إليهم، وتذرعاً بهم إلى دفع الروم عن بيت المقدس، أو إلى تأسيس مملكة

جديدة لهم في بلاد العرب، فقالوا لهم نحن وأنتم أخوة وذرية أب واحد، وإذا فانتساب العرب المستعمرية إلى إسماعيل ليس له أصل تاريخي في زعمهم، وقد رد الأستاذ الصبيدي متعجباً من زهاب الدكتور طه هذا المذهب، لأنه اعترف في بعض الفصول أن القرآن هو الحكم الصحيح في كل ما يتعلق بشؤون الجاهلية حيث تحدث عنها بإفاضة، فإذا كان القرآن هو الحكم الصحيح في شؤون الجاهلية؛ فلماذا يشكك طه حسين فيما جاء في الكتاب العزيز صراحة عن إسماعيل وإبراهيم عليهما السلام؟ كما أن اليهود حين جاءوا إلى جزيرة العرب لم تكن مكة هدفاً لهم، لأنها ليست مدينة صناعية زراعية يمكن التكسب منها، وإنما كانت المدينة هدفهم وبها نزلوا، وكانوا يبشرون أنفسهم بظهور نبي جديد يدعو إلى دين الله، ويظنون أن النبي المنتظر سيكون منهم، «فلما جاءهم ما عرفوا كفروا به» كما يعلن القرآن، فاليهود إذاً لم ينزلوا في جزيرة العرب إلا بين قبائل العرب المارية من الأوس والخزرج؛ ولهم العرب المستعمرية، ولو كانوا في حاجة إلى الدس والتزلف إلى العرب لتزلفوا للعرب المارية من أبناء قحطان؛ وهم سكان المدينة حين نزولهم؛ وقد كان العرب وقت الرسالة المحمدية، يعتقدون أن أصلهم أعلى الأصول وأرومتهم أرقى الأرومات، فهل يُعقل أن يقبلوا كلام اليهود في أصولهم المنتمية إلى إسماعيل وهم لا يعتقدون ذلك؟

ثم تطرّق الدكتور إلى اختلاف لغة حمير عن لغة عدنان معتمداً على قول أبي عمرو بن العلاء: ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا، فقال الأستاذ إن ذلك كان في القديم وقبل سيل العرم، بدليل أن الوفود اليمنية التي وفدت على رسول الله ﷺ، كانت تتكلم بالعربي من غير حاجة إلى مترجم، ولو كانت لغة اليمن بعيدة عن لغة قريش ما تم هذا التقاضم ولما دار النقاش بالعربية المعترف بها.. ثم إن العرب كانت لهم في الجاهلية أسواق جامعة في سائر أنحاء الجزيرة، فكانوا يقيمون هذه الأسواق في دومة الجندل أول ربيع الأول، ثم ينتقلون إلى هجر البحرين في أول ربيع الآخر، ولا يزالون ينتقلون بين صحار والمشرق وحضرموت ومجنة وذئ المجاز.. أما سوق عكاظ فهي أهم

هذه الأسواق؛ وكانت القبائل من عدنانية وقحطانية تقد إليها، ويتحدثون كلهم بلسان واحد، ولغة واحدة، والتباغة النبطانية مثل واضح لاتحاد اللغة، فهو يحضر إلى عكاظ ويرأس هيئة التحكيم بين الشعراء، ثم يذهب إلى الغساسنة في الشام والمناذرة في العراق، ويتحدث مع الجميع بلغة واحدة، وقصائده أكبر شاهد على انتشار العربية التي نزل بها القرآن في الجزيرة جميعها.. ثم استشهد الأستاذ بأقوال معاصرة، جاءت في مجلتي المقتطف والمنار تؤكد ما يذهب إليه، ولعمري إنه من الواضح بحيث لا يحتاج إلى دليل، ولكن الدكتور شايع المبشرين فيما يقول فلا بد من النقاش؛ وقد كان الأستاذ الصعبي صريحاً حين قال في ختام هذا الموضوع؛ موجها الخطاب إلى الدكتور طه حسين وأشياعه:

«فليعلم المزدورون منا بعلم أسلافنا، أن للطاعنين في علمهم من أبناء الغرب أغراضاً سياسية تحملهم على هذا الطعن، فلا يصح لنا أن نشاركهم في هذه الأغراض، لأنهم يقصدون القضاء علينا، وما أجهل من يشارك عدوه في القضاء على نفسه»..

ثم ملأ الأستاذ الصعبي أربعين صفحة متوالية في نقد كتاب المجمل في الأدب العربي، وهو كتاب مدرسي ألفه جماعة من الفضلاء هم أحمد الاسكندري وأحمد أمين وعلي الجارم وعبدالعزیز البشري وأحمد ضيف وطه حسين، فالدكتور طه إذاً واحدٌ من ستة أدباء اشتركوا في تأليف المجمل، ولا أدري لماذا وجه الأستاذ الصعبي النقد لطحه حسين وحده، أيحسبه مسؤولاً عن كل ما فيه على وهم أن الكتاب قد قرئ على الجميع وأقرؤه؟ مهما يكن من شيء، فالحقائري وحده هو المستفيد من هذا النقد؛ لا على أنه خاص بطله بل يشمل جميع المؤلفين، وقد بدأه بتعداد بعض المآخذ اللغوية في عبارات الكتاب، وأنا أرى أن هذه المآخذ موضع خلاف في صحة الاستعمال، ومثل هؤلاء الأفاضل وفيهم طه وأحمد أمين وعلي الجارم والاسكندري من كبار أعضاء مجمع اللغة العربية بالقاهرة، لابد أن يكون لهم رأي في صحة

ما يراه الأستاذ خطأ، لاسيما وقد جرى العرف على استعمال كلمات تطور واعتبر والتيف، والاستئناف والجوامع، والإفرنج وغيرها، مما يدل على أن التشدد في تخطئة هذه الكلمات لم يعد مقبولا، وقضية سبق الشعر على النثر مما خاض فيه الباحثون، وهم يقصدون بالنثر هنا النثر الفني من أمثال ما كتبه ابن المقفع والجاحظ، فهذا النثر وليد ثقافة لم تُتَح للجاهلي، أما الشعر فلا يستلزم هذه الثقافة، لأنه تعبير عن العواطف الفطرية وهي موجودة في الإنسان، ومحاولة الأستاذ الصمدي تأكيد الأسبقية للنثر مما يُشكر عليها، ولكن أدلته مرجوحة لا راجحة، ثم انتقد الأستاذ قول المؤلفين إن شعر المجون ابتداء في العصر العباسي الثاني بشاعرين هما ابن سكرة وابن حجاج، ونقده صائب لأن شعر المجون قد عُرف في العصر الأموي واستشهد له الأستاذ بشعر الأقيشو، وعَمَّارة وكناز، واستشهد بما يدل على رأيه من صميم ما رُوي عن الشاعرة في كتب التراث، أما تقسيم الأدب إلى عصور محددة فهو موضع خلاف بين الدارسين إلى الآن، وقد مال الأستاذ الصمدي إلى تقسيم غير ما اتجه إليه المؤلفون، وليس له أن يعارض اتجاه آخر مادام لكل وجهته التي يطمئن إليها، أما ما وفق فيه الأستاذ الصمدي؛ فهو إنكاره على المؤلفين أن يكون مبدأ النهضة الأدبية في هذا العصر، هو مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر، وهو ما ذهب إليه المستشرقون جميعاً في كتاباتهم عن هذه النهضة، وقد خالف الأستاذ الصمدي فجعل ابتداءها في عصر محمد علي بعد زوال الحملة، وأيد ذلك بوجهة نظر محترمة، قائلاً إن الذين نسبوا الفضل إلى الحملة الفرنسية أرادوا أن يثبتوا للقرب فضلاً لم يكن له، وأذكر أن الأستاذ الكبير محمود محمد شاكر قد دحض الرأي القائل بنسبة النهضة إلى الحملة الفرنسية بأدلة قوية لا يستطيع المجادل أن يدحضها بسهولة، كما أنه رجع بالنهضة لا إلى عصر محمد علي كما حاول الأستاذ الصمدي أن يقرر، بل رجع بها إلى أخريات العصر العثماني، حينما برز في الميدان أمثال الشهاب الخفاجي والبغدادي والزبيدي وكلهم من الأعلام الكبار، أما ابتكار عمر بن أبي ربيعة لفن الغزل في الشعر العربي فلا أدري كيف تورط مؤلفو

المجمل في تسجيله كحقيقة واقعة، مع أن صحف التراث مليئة بلطائف هذا النوع التي صدرت في العهد الجاهلي، وصدر الإسلام، وما كتبه الأستاذ الصعيدي في هذا المجال طريف بل ممتاز حقاً.

ومن أهم ما نلّقه الأستاذ في حديثه عن المجمل؛ ما كتبه تحت عنوان: (اختلاف طريقة التأليف في الكتاب)، إذ قال: «قد اشترك ستة في تأليف كتاب المجمل؛ وكان من الواجب عليهم أن يتبعوا في تأليفه طريقة واحدة، فلا يظهر في تأليفهم خلاف في أساليب البحث، حتى يكون الكتاب متناسقاً لا اختلاف فيه، وكأنه من عمل شخص واحد لا من عمل جماعة»، وقضى بين أنواع الاختلاف في تراجم الشخصيات واختيار النماذج الأدبية، واقتصار الشرح في نموذج شعري والإفاضة في الشرح في نماذج أخرى، وما قيل عن ضعف الخطابة في العصر العباسي، ونقد ذلك بالدليل، ثم مال الأستاذ إلى الحسنى حين قال في خاتمة النقد.

«وقد أراد مؤلفو الكتاب أن يضعوا منهجاً جديداً للأدب العربي غير المنهاج الذي كان مألوفاً من قبل، فوضعوا تقسيمات حديثة، وذكروا موضوعات لم تكن معروفة من قبلهم، ومن الواجب أن تشهد لهم بهذا إنصافاً لهم، كما زادوا موضوعات لا صلة لها بالأدب؛ وهذا شأن كل عمل جديد، فلا يستوفي حد الكمال، وإنما يأتي اللاحق ليكمل ما فات السابق وإن الكمال لله وحده».

وفي نقد ما كتبه الدكتور طه حسين عن النقد الأدبي في العصر الجاهلي؛ مما نشره في كتاب الأدب الجاهلي؛ بعد مصادرة كتاب الشعر الجاهلي؛ واستبداله بهذا الكتاب؛ أو كما قال: «هذا كتاب حذف منه فصل وأضيفت إليه بعض الفصول وغيّر عنوانه بعض التغيير»؛ أعاد الأستاذ بعض ما كتبه من قبل في دراسات أخرى لم تنشر في هذا الكتاب، وقد أنكر على المستشرقين قولهم؛ إن الأدب الجاهلي أدب رواية فقط وليس أدب دراسة، إذ لم يدون منه شيء إلا في الإسلام، وقد خالف الأستاذ هذا الاتجاه؛ فذكر

(وهو من الجديد الذي يحسب للأستاذ) أنه كانت هناك حركة تدوين قبل الإسلام، فقد ذكر محمد بن سلام في كتاب الطبقات، أنه كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول، وما مُدح به هو وأهل بيته؛ فصار ذلك إلى بني مروان، ولا شك أن ذلك الديوان حينما صار إلى بني مروان كان من المراجع التي اعتمد عليها علماء الأدب في العصر الأموي، فلم تكن رواية الشعر عن طريق الرواة فقط؛ بل عن طريق ما وُجد من كتب هذه الدواوين، وكذلك جاء في مقدمة ابن خلدون؛ أن تاريخ المفاخر كان مبنياً في كتب الحيرة، وثابتاً في كنائسهم، وكل ذلك من المصادر التي سجلت الشعر والتاريخ القديم.

وتأتي فصول تتحدث عن كتاب الفتنة الكبرى للدكتور طه حسين بجزءيه الأول الخاص بعثمان رضي الله عنه، والثاني الخاص بعلي رضي الله عنه وبنوه رضي الله عنهم، والحق أن الدكتور طه حسين كان صاحب رأي معتدل، لم يجنح إلى الغلو، فحفظ للخلفاء الأربعة أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم، مكانتهم الثلاثية بهم؛ لما سبقوا به من فضل في نصرة الإسلام، وإن بدا منه عطف خالص على علي رضي الله عنه، فذلك شعور لم يتفرد به طه حسين، وإنما هو شعور كثير من المسلمين، فعلي صاحب الميزان الراجح إن قيس بمعاوية لأن سبقه في الجهاد، ونصرة الإسلام في غزوات الرسول ﷺ، وورعه وتقواه وزهده، وفصاحته وبلاغته ليست محل خلاف، ولو صفت النفوس من الأغراض ما كابد في حياته هذه الأهوال، وقد أخذ الأستاذ الصمدي على الدكتور طه حسين عدم اهتمامه التام بحركة عبدالله بن سبأ، وعدّه ما رُوي عنه من باب المبالغات، وهذا رأي شخصي قامت أدلته في نفس الدكتور؛ ووجد من المبررات ما دفعه إليه، وهو إنسان يخطئ ويصيب، وليس معنى هذا أن يكون الدكتور طه حسين ذا غرض؛ في تبرئة ابن سبأ من كثير مما الحق به المؤرخون، ولكنه قرأ واستوعب، وبدأ له ما يخفف كثيراً من الأثقال التي عزيت إلى عبدالله بن سبأ، والدكتور طه حسين ليس وحده الذي تكلم في هذا الموضوع؛ فكبار المؤرخين المعاصرين ممن كتبوا تاريخ الخلافة

الراشدة، قد صوروا ابن سبأ في صورة تختلف عن ما قاله الدكتور طه،
والمسألة مسألة بحث واجتهاد، وكل مجتهد مأجور إذا رزق الإخلاص سواء
أخطأ أم أصاب، ونحن نعرف أن مهديان الدكتور هو الأدب العربي، أما التاريخ
الإسلامي فلم يقتحم أبوابه إلا أخيراً، وهو في كل الأحوال اجتهادات تصيب
وتخطئ!

ويعد فقد أدت بهذا الفصل المتواضع؛ أن أشهد بكاتب إسلامي وباحث
أزهري قطع عمره الطويل باحثاً مناقشاً، وترك من الآثار الأدبية والتشريعية
والمنطقية والتاريخية ما لو قام بها جماعة لو سمعهم جميعاً، وأنا أسأل الله
المغفرة وحسن الثواب.

عبد الفلاح أبو هدير

ARCHIVE

الأدب العربي (٥)

بيك أمسه وخده

طه حسين

لست أدري أكان الناس يلقون على أنفسهم
 في أعقاب الحروب الماضية مثل ما أخذوا
 يلقونه على أنفسهم من الأسئلة في
 أعقاب الحرب العالمية الأولى وفي أعقاب
 الحرب العالمية الثانية. فلم تكد الحرب
 العالمية الأولى تدنو من غايتها حتى أخذ الناس يتعاملون عما يمكن أن يكون
 لها من أثر في الحياة الأدبية وفيما ينتج الأدباء من شعر ونثر. ثم لم تكد
 الحرب العالمية الثانية ترسل نذرها إلى الأرض حتى أعاد الناس إلقاء هذه
 الأسئلة على أنفسهم. ولكل سؤال جواب، كما يقول جميل لصاحبته بثينة.
 ومن أجل هذا أخذ الناس يتبشرون بما ستصير إليه الحياة الأدبية من قوة أو
 ضعف، ومن رقي أو انحطاط، ومن تطور في بعض فنونها ينتهي به إلى النمو
 أو ينتهي به إلى الانقراض أو ينتهي به إلى تحول خطير أو يسير.

وقد كذبت الحوادث كثيراً من هذه التنبؤات وصدقت منها كثيراً،
 وانتهى بعض الأدباء الفرنسيين الممتازين إلى أن يجيب على سؤال من هذه
 الأسئلة التي عليه في أشاء الحرب العالمية الثانية بأنه لا يعلم أن للحرب أثراً
 في الأدب أو أن للأدب أثراً في الحرب. وليس هذا الجواب إلا نوعاً من
 أنواع الشك وقتاً من فترات التردد الذي يقضي به الاحتياط على من يريد أن
 تكون أحكامه صائبة غير مسرفة في تجاوز الحق. فليس من سبيل إلى أن
 تتكرر أن للأحداث الجسام والخطوب العظام أثرها البعيد في حياة الناس.
 ومتى تأثرت حياة الناس فقد تأثرت آدابهم، لأن هذه الآداب آخر الأمر ليست
 إلا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها، فإذا تغير الأصل تغيرت الصورة، وإذا
 تغير المعنى تغيرت العبارة التي تؤديه.

ولو أن اليونان بلغوا من التعمق ما بلغنا والتمسوا من العلم ما نلتهمس،
 لجاز أن يسأل بعضهم بعضاً عما كان يمكن أن تحدثه الحرب الميدية من الأثر

هي آدابهم، ولكان من الممكن أن يتبنا بعض الفقهاء من آدابهم بأنها ستحدث آثاراً بمهدة جداً لا هي الأدب اليوناني وحده ولكن في أكثر الآداب التي سينتجها الناس على اختلاف العصور وتباين الظروف. ولكان من الممكن أن يتبنا بعض الفقهاء من آدابهم بأن هذه الحرب الميمنية ستدفع الشعر التمثيلي إلى التطور دفعاً عنيفاً، وسينتج للإنسانية كلها آيات إيسكولوس وسوفوكل وأوريبيد، وبأنها ستدفع أحاديث القصاص دفعاً عنيفاً إلى التطور، فتنتج لهم تاريخ هيرودوت، وتنشئ للإنسانية فناً من أجل الفنون الأدبية خطراً وهو فن التاريخ، وتنشئ لليونان أنفسهم نثرهم الفني البديع، وتضع لهم أصول الفلسفة اليونانية الرائعة التي أنتجت سقراط ومن جاء بعده من تلاميذه النابهين. ولو كان اليونان يبحثون عن مثل ما نبحث عنه ويتقصون من الأمر مثل ما نتقص، لجاز أن يتساءلوا عما سيكون لحرب البيلوبونيز من أثر في حياتهم الأدبية والعقلية، ولكان من الممكن أن يتبنا المتبثون بأنها ستنتج لهم فقه التاريخ وفلسفته كما نراها في كتاب توسوديد، أو ستحول فن التمثيل التراجيدي إلى هذا اللون الفلسفي الذي نراه عند أوريبيد، وستمكن ارستوفان من إنتاج آياته الكوميديّة الخالدة، وستحول سفسطة المفسطاثين اليسيرة إلى هذه الفلسفة العميقة التي كان ارستوفان يهزأ بها ويزعجها سقراط في قصة السحاب. ولكن اليونان لم يكونوا يحبون مثل هذه النبوءات، وإنما كانوا يحبون نبوءات أخرى يسيرة تمس آمالهم وأعمالهم. وكانوا يلتزمون هذه النبوءات كما كان العرب يلتزمونها عند الموانع والبوارح من الطير، وهي آيات أخرى كانوا ينهون في تفسيرها وتاويلها المذاهب، فإذا احتفلوا بهذه النبوءات سافروا في التماسها سفرأ قاصداً أو غير قاصد، فطلبوها عند «أبلون» هي «دلف» أو عند غيره من الآلهة في معابدهم تلك التي كانوا يلتقون فيها الوحي على الأصفياء من الرجال والنساء. فاما مستقبل الأدب ومصير الفن فاشياء لم يكونوا يحفلون بها ولا يفكرون فيها. وحسبهم أن يستمتعوا بما ينتج الأدباء لهم من آيات الشعر والنثر، وبما ينتج اصحاب الفن من روائع التصاوير والتماثيل والبناء.

والشيء الذي لا شك فيه أن الحرب الميديّة صدمت الشرق الآسيوي ببلاد اليونان، وأن هذه الصدمة العنيفة المتصلة قد أثارت في عقول اليونان وقلوبهم وأذواقهم شرراً أذكى نارهم العقلية المقدسة ودفعها إلى التوهج الذي ملأ الأرض علماً ونوراً. وأن حرب البيلويونيز صدمت اليونان بأنفسهم أولاً وبأقطار أوروبية أخرى ثانياً، فكشف لهم عن ذوات أنفسهم وأظهرتهم من خلالها على ذات النفس الإنسانية أو على بعض النواحي من ذات النفس الإنسانية، فأحسوا وشعروا وفكروا كما لم يكونوا يشعرون ويعسون ويفكرون، ثم صوروا وعبروا كما لم يكونوا يصورون ويمعبرون. وتستطيع أن تقول مثل هذا القياس إلى حروب الإسكندر، ثم بالقياس إلى ما كان بين خلفائه من الحروب، ثم بالقياس إلى حروب الرومانيين في إيطاليا وهي غير إيطاليا من أقطار الشرق والغرب. كل هذه الحروب أثرت في الآداب القديمة تأثراً عميقاً، وأنتجت للإنسانية آيات أدبية خالدة مانزلة نستمتع بها إلى الآن، ومستمتع الإنسانية بها حتى يرث الله الأرض ومن عليها. وأي رمز لذلك أبلغ من أن الإلياذة والأوديسا إنما هما نتيجتان لحرب لا يكاد التاريخ يعرف من أمرها شيئاً، وهي حرب طروادة.

ومثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى أدبنا العربي القديم. فلو تكلف العرب المعاصرون لظهور الإسلام مثل ما نتكلف من البحث والتفكير والتمعق لسألوا أنفسهم عما يمكن أن يكون لظهور الإسلام وما استتبعه من حرب داخل البلاد العربية ومن فتوح خارج هذه البلاد من التأثير في حياة الأدب العربي، ولكان من الممكن أن يتبأ الأذكاء من شباب قريش وشيوخها بأن هذا كله سينهب بالشعر العربي مذاهب لم تخطر لهم على بال، وسينشئ لهم فنوناً من النثر مختلفة متنوعة من العلوم والآداب. ولكن شيوخ قريش وشبابها لم يكونوا يفكرون في شيء من هذا ولا يقفون عنده ولا يحفلون بما يتصل به من النبوءات، وإنما كانوا كاليونان والرومان يأخذون الأشياء من قريب فيستمعون بما تقدم الحياة إليهم من خير، ويشقون بما تقدم إليهم من شر، فإذا أبعدوا هي التماس الغيب عند الموائج والبوارح من الطير، وعند الكهنة

ومن يتنزل عليهم من الشياطين، وعند الأنبياء وما يلقي إليهم من وحي وما يهبأ لهم من معجزات. ثم هم كانوا كاليونان والرومان لا يلتصمون الغيب بالقياس إلى حياة العقل والقلب، وإنما يلتصونه بالقياس إلى حياة الأجسام في الدنيا وإلى حياة الأرواح في الآخرة. ومع ذلك فليس من شك في أن توحيد الأمة العربية بظهور الإسلام قد أنشأ لها أدباً واحداً، ووجه هذا الأدب توجيهها جديداً. وليس من شك في أن اصطدام العرب بغيرهم من الأمم قد أذكى في نفوسهم وفي نفوس هذه الأمم جنوة الأدب والفن والعلم، فامتلات الأرض معرفة ونوراً، بفضل هذا الاصطدام وما نشأ عنه من الاختلاط والامتزاج ومن معرفة العرب لغيرهم من الأمم ومعرفة أنفسهم، ومن تعارف هذه الأمم فيما بينهم وتعاونها راضية أو كارهة على ما كانت مضطرة أن تتعاون عليه من شؤون الحياة.

ومن يدري لعل القدماء كانوا أدنى ما إلى الحق وأقرب منا إلى الصواب وأشد منا إثارة للقصد والاعتدال، فهم كانوا لا يكفون أنفسهم ما لا تطيق ما يستطيعون استكشافه من الحقائق والطواهر. فقدماء العرب قد عرفوا ما كانوا من تطور الأدب العربي بمد وقوعه. كما عرف قدماء اليونان ما كان من تطور الأدب اليوناني بمد وقوعه. وهم قد سجلوا لنا ذلك تسجيلاً مقارياً يسيراً لا تكلف فيه ولا إبعاد. وهم قد عصموا أنفسهم من التورط في نبوءات تصدقها الحوادث حيناً وتكذبها أحياناً. وهم قد أراحوا أنفسهم من هذا الشك الذي أتاح لذلك الأديب الفرنسي أن يقول أنه لا يعلم أن للحرب أثراً في الأدب أو أن للأدب أثراً في الحرب. والأمم كله يرجع، فيما يظهر، إلى أن الرقي الذي أتيح لنا في حياتنا المادية والعقلية قد دفعنا إلى ألوان من الفروخ وخيل إلينا أننا نقدر على شيء كثير مما لم يقدر عليه القدماء. ومادامنا قد استطعنا أن نتهب الأرض بالقطار والسيارة، ونتهب البحر بالسفن تجري على ظهره وتسبح في بطنه، ونتهب الجو بالطائرات، ونتهب الزمان والمكان بهذا كله وبالبهرق والراديو، مادامنا قد استطعنا أن نقهر الطبيعة ونخترق حجبها ونكشف أسرارها ونلغي ما كانت تستطيل به علينا من آماد

الزمان والمكان، فليس ينبغي لفرورنا أن يقف عند حد أو أن ينتهي إلى غاية، وليس ينبغي لنا أن نتردد في التنبؤ بما سيكون مادامنا قد استعلمنا أن نعرف ما كان. وقد قيل إن التاريخ فن يعين على استكشاف المستقبل بفضل ما يعلم من حقائق الماضي، ونحن قد صدقنا ذلك واطمأنا إليه. وقليل جداً من بيننا أولئك الذين يشكون في أن التاريخ يعلمنا حقائق الماضي ثم يشكون بعد ذلك في أنه يستطيع أن يكشف لنا عن حقائق المستقبل. وأكبر الظن أن هؤلاء القليلين الذين ينظرون إلى التاريخ نظرة ساخرة مشفقة. ويلحظونه لحظة باسمه مزدريّة، وينتظرون المستقبل كما ينتظرون المجهول - أكبر الظن أن هؤلاء القليلين هم المصيبون، ولكننا لا نحب صوابهم هذا ولا تكلف به، بل لا نطمئن إليه، لأنه يضطرنا إلى التواضع ويردنا إلى الاعتدال، ويحول بيننا وبين الفرور أو بيننا وبين الإغراق في الفرور. وما قيمة الإنسان إذا لم يعث له الفرور فيخجل إليه أنه قادر على كل شيء، وإن من حقه بل من الحق عليه أن يحاول كل شيء!!

من أجل هذا كله تسام المعاصرون عن أشياء كثيرة، من بينها مستقبل الحياة الأدبية وما عسى أن تكون الاتجاهات التي سيدفع إليها بحكم هذه الأحداث الجسم التي خلطت الشرق بالغرب والشمال بالجنوب، وقاربت بين الأجيال المتباعدة، وألغت هذه الحواجز التي كانت تحجز بين الأمم والشعوب، وغيّرت كثيراً من صور الأشياء، ثم غيّرت كثيراً من قيم الأشياء، ثم غيّرت كثيراً من تأثيرنا بهذه الصور وتقديرنا لهذه القيم وحكمنا بعد ذلك على ما هو كائن، وترقبنا بعد ذلك لما سيكون. فاما المقتصدون من الأدباء الأوروبيين فيشكون كما شك ذلك الأديب الذي اشرت إليه آنفاً، أو يحتاطون في الحكم ويمتدلون في التقدير ويحسبون حساباً لهذه الأشياء الهسيرة الضئيلة التي لا نعرفها والتي قد يكون لها أثر الأثر في حياتنا العاملة ثم في حياتنا الماقلة. وليس من شك في أننا قد علمنا أشياء كثيرة، ولكن ليس من شك في أننا لم نؤت من العلم إلا قليلاً، وفي أن ما نهله أكثر جداً مما نعلمه، وليس من شك كذلك في أننا قد حققنا من الرقي شيئاً كثيراً في حياتنا العاملة والماقلة.

ولكن ليس من شك في أن ما حققناه من ذلك ضئيل جداً بالقياس إلى ما ينتظر أن نحققه.

وهذا الذي ينتظر أن نحققه قد يفاجئنا بعضه مفاجأة وعلى غير انتظار، وقد يتهدد لنا بعضه عن أناة وريث ويعد سمي وجد واستعداد، فإذا كانت طبيعتنا تدفعنا إلى الفرور والمغامرة فإن عقلنا ينبغي أن يضبط هذا الفرور ويحد هذه المغامرة، ويأخذنا بشيء من التوسط في القول والعمل جميعاً، فليس من المستحيل أن نحاول التنبؤ بما سيكون عن مستقبل الحياة الأدبية، ولكن ليس من الصواب أن نندفع في ذلك جامحين في غير تحفظ ولا احتياط.

وربما كان من اصطناع الدقة والحذر أن أسجل منذ الآن أنني لن أتنبأ بشيء، لأنني لا أملك الوسائل التي تتيح لي هذا التنبؤ، وإنما أحاول أن أنظر إلى أدبنا العربي المعاصر نظرة عامة أتبع فيها بعض حقائق تطوره في المصور الماضية وأتوسم فيها بعض للمكنات لتطوره في هذه الأيام المستقبلية. فإنا أنظر إلى أدبنا العربي بين أمسه القريب والبعيد، وبين غده القريب دون البعيد. وما أزعج لهذه المحاولة إحاطة ولا شمولاً، وإنما هي محاولة مقارنة تتجنب الإمعان والتمقق، لأن الإمعان والتمقق يحتاجان إلى كتاب لا إلى فصل مهما يكن هذا الفصل طويلاً.

وفي تاريخ أدبنا العربي ظاهرة لعله أن يشارك فيها غيره من الآداب الكبرى قديمها وحديثها، ولكنها تستبين فيه على نحو أوضح وأجلى مما تستبين في غيره من الآداب. فقد عمر الأدب اليوناني القديم قروناً طوالاً ثم ألقى بينه وبين النامس ستاراً، فلما استأنفت الأمة اليونانية الحديثة حياتها المعاصرة أنشأت لنفسها أدباً مهما تكن الصلة بينه وبين الأدب القديم فهو ليس جزءاً منه ولا استمراراً له. فالأدب اليوناني القديم إذن حي بنفسه، أريد أنه لا يستمد حياته من أمة حية، تنمية وتقوية وتضيف إليه، وإنما يستمد حياته من هذه الشخصية القوية التي وهبها له اليونان القدماء، فنحن حين

نقرأ آثار هوميروس أو بندار أو افلاطون لا نفكر في الأمة اليونانية المعاصرة ولا نصل هذه الآثار القديمة الخالدة بما تنتجه من الشعر والنثر، وإنما نقرأ هذه الآثار وغيرها ونفكر في الأمة اليونانية القديمة التي أنتجتها، ونوشك أن نعتقد أن الصلة بيننا وبين هذا الأدب القديم والأجيال التي أبدعته ليست أضعف من الصلة بين الأمة اليونانية المعاصرة وبين ذلك الأدب وتلك الأجيال. وربما كان من المحقق أن بعض البيئات الأدبية والفنية في غرب أوروبا وفي فرنسا خاصة أشد اتصالاً بالأمة اليونانية القديمة وتراثها الأدبي والفني والفلسفي من الأمة اليونانية المعاصرة نفسها. فلمست أعرف مثلاً أن الأمة اليونانية الحديثة قد أهدت إلى العالم الحديث شاعراً كراسين أو كاتباً كجبرودو أو شاعراً كاتباً كبول فاليري. وكل هؤلاء وغيرهم من أدباء الغرب الحديث يعيشون مع الأمة اليونانية القديمة وينوِّقون أدبها وفنّها وفلسفتها، ويحيون هذا الأدب والفن وهذه الفلسفة على نحو لم تصل إليه الأمة اليونانية الحديثة بعد. ومثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى الأدب اللاتيني، فهذان الأدبان العظيمان يستمدان حياتهما الخالدة من قوتيهما الذاتية، إن صح هذا التعبير، وهذه الخصلة هي التي تميزهما بين الآداب التي استطاعت أن تقهر الدهر وتكفل لنفسها الخلود.

أما أدبنا العربي فقد عمر بخمسة عشر قرناً إلى الآن، واختلفت عليه في أثناء هذه القرون خطوط كثيرة متباينة وجهته ألواناً من التوجيه وأخضعت لضروب من التطور، ولكنه مازال حياً قوياً يعتمد حياته وقوته من شخصيته المظلمة، ويستمد حياته وقوته من هذه الأجيال التي لا تزال حية محتققة بفضل من قوة، والتي لا تزال ترعاه وتكلِّؤه وتنفع فيه من روحها كما تستمد منه قوة وأيداً فهي تمنعه وتأخذ منه، وهي تعيش عليه وتعيش له وتعيش به، شأنها معه كشأنها مع ما يقوم حياتها المادية من الأرض والجبال والأنهار. فالحياة الزمنية للأدب العربي لم تنقطع، ويظهر أنها لن تنقطع. والصلة بينه وبين الأجيال المعاصرة في بلاد الشرق العربي من الخليج الفارسي إلى المحيط الأطلنطي وفي بيئات عربية متفرقة هنا وهناك في أقطار العالم

القديم والعالم الجديد - هذه الصلة مازالت قائمة متينة خصبة، كالصلة التي كانت بين الأدب العربي وبين الأمة العربية أيام المتنبي وأبي العلاء. ونشجعة هذا كله أن في تاريخ أدبنا العربي ظاهرة قوية بينة شديدة الوضوح، يمكننا من أن نلاحظه ملاحظة مباشرة، ونستقصي أطواره استقصاء حسناً. فنحن نستطيع أن نبدأ هذه الملاحظة منذ أواخر العصر الجاهلي، وأن نساير الأدب في هذه الطرق الطويلة المسيرة المتنوعة الملتوية التي قطعها مسرعاً مرة مستأنفاً مرة أخرى مثاقلاً مرة ثالثة أثناء هذه القرون الطويلة، حتى انتهى إلينا مثقلاً بهذا التراث العظيم المختلف المتباين، الذي يشتد بين أجزائه وعناصره الثباين والاختلاف.

ونحن نستطيع أن نبدأ هذه الملاحظة من أنفسنا في هذا العصر الذي نعيش فيه، وأن نساير الأدب العربي مصمدين معه في التاريخ كأنما نعود أدراجنا، سالكين معه نفس هذه الطرق، متبينين فيه هذا التراث الذي تختلف أجزاؤه وتباين عناصره، حتى نبلغ أول الإسلام وآخر الحاهلية. ونحن لا نخشى أن تقطع بنا الطريق في الزمان والمكان أثناء مسابرتنا لأدبنا العربي سواء أبدأنا مع تاريخه حين يبدأ في الزمن القديم، أو بدأنا مع تاريخه من النقطة التي ينتهي إليها في عصرنا الحديث.

فالظاهرة التي يعتاز بها أدبنا والتي يمكننا من درسه وتتبع أطواره، هي أنه قديم جداً وحديث جداً قد اتصل قديمه بحديثه اتصالاً مستقيماً لا انقطاع فيه ولا تنواء. ففيه خصائص الآداب القديمة، وفيه خصائص الآداب الحديثة، وفيه ما يمكننا من استخلاص حديثه من قديمه، وما يفنيها عن كثير من الفروض.

أدبنا العربي كائن حي، أشبه شيء بالشجرة العظيمة التي ثبتت جذورها وامتدت في أعماق الأرض، والتي ارتفعت غصونها وانتشرت في أجواز السماء، والتي مضت عليها القرون والقرون ومازال ماء الحياة فيها غزيراً يجري في أصلها الثابت في الأرض وفي فروعها الشاهقة في السماء.

فلنتبع هذا الأدب تتبعاً يسيراً مقارياً، لنرى كيف تطور في أول عهده، ولنتبين كيف يمكن أن يتطور ههما يستقبل من الأيام.

وأخص ما نلاحظه في حياة أدبنا العربي منذ أقدم عصوره أنه يتألف من عنصرين خطيرين لا يحتاج استكشافهما إلى جد أو عناء. أحدهما داخلي يأتيه من نفسه ومن طبيعة الأمة التي أنتجته. والآخر خارجي يأتيه من الظروف الكثيرة المختلفة التي أحاطت بحياة المسلمين وأثرت فيها على مر العصور. ولنتفق على أن نسمي هذين العنصرين: التقليد، والتجديد.

فأدبنا العربي تقليدي ليس في ذلك شك، له طابعه العربي البدوي القديم لم يخلص منه قط، ولن يستطيع أن يخلص منه آخر الدهر على رغم ما بذل الأدباء وما سبذلوا من الجهود الهائلة المضنية، منهبنا في تصور الأشياء وتقديرنا في أنفسنا قد يختلف باختلاف العصور والأقطار والظروف، ولكن مذهبنا في تصوير هذه الأشياء ههما يختلف فسينتهي دائماً عند طائفة من الأصول التقليدية لا سبيل إلى التحول عنها، لأن التحول عنها قتل لهذا الأدب وقطع للصلة بينه وبين العصر الحديث وانحراف به عن طريق الحياة المتصلة التي تسلكها الآداب الحية، إلى طريق الحياة المنقطعة التي سلكها الأدب اليوناني والأدب اللاتيني، وهل ما شئت في تعليل الاحتفاظ بهذه الأصول القديمة وإخفاق المحاولات التي همت أن تعدل عنها أو أن تغيرها. فأننا لا أبحث الآن عن العلل والأسباب، وإنما أسجل الظواهر الواقعة تسجيلاً. لتكن طبيعة اللغة العربية هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول، وليكن القرآن الكريم هو الذي اقتضى ثبات هذه الأصول، ولتكن المحافظة التي يمتاز به الجيل العربي بين الأجيال هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول، ولتكن هذه الأسباب كلها مضافة إلى أسباب أخرى هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول. كل ذلك ممكن، ولكن الشيء المحقق هو أن الأدب العربي محتفظ بطائفة من الأصول التقليدية لا يستطيع أن ينزل عنها أو يبرأ منها.

فلغته المعربة الفصحى مقوم أساسي من مقوماته، أو هي المقوم الأساسي الأول بين مقوماته. وقد انحرف كثير من الناس في العصور القديمة وفي هذا العصر الحديث من هذه اللغة المعربة الفصحى، فانتجوا آثاراً فيها لذة وفيها متعة ولكننا لم نعد أديباً، ولم نضعها إلى هذه المرتبة التي نضع فيها هذه الآثار الرائعة والتي نمتد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح. وربما كان مما يفسر ذلك، ويؤيده أن أدباء العربي لا يهتم الأسماح إهمالاً هليلاً أو كثيراً، وإنما يمتن بها أشد العناية، فهو أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدباً مكتوباً مقروءاً وهو من أجل هذا حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به، ويلذ الأذن حين تسمع له، ثم يلذ بعد ذلك النفوس والأهدة حين تصفي إليه.

وليس أدل على ذلك من أن العرب في جميع عصورهم لم يمتنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالته، **نقيض الأسلوب** ورصانته. وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاحة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي يفسر على اللسان نطقه ويزين في الأدب وقعه أساساً لكل هذه الخصال.

ثم من أصولنا التقليدية في الأدب عمود الشعر، هذا الذي لم يستطع القدماء تحديده ولكنهم حرصوا على أشد الحرص، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه في حقيقة الأمر مهما يقل في مسلم ودعبل وأبي تمام وغيرهم من أصحاب التكلف والتصنع والبديع، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا وجددوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً، بفصاحة اللغة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته كما احتفظوا بالأوزان القديمة، فلما جددوا لم يبتكروا إلا أوزاناً يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء. ثم لم يستطيعوا على كثرة ما عابوا القدماء وحاولوا الانحراف عن مذاهبهم أن يبرثوا نفوسهم وقلوبهم وفنهم من هذا الحنين الذي فرضته البادية على شعرائها البادين وقد كان أبو نواس من أشد الناس عيباً للقدماء من الشعراء ومحاولة للانحراف عن مذهبهم في ذكر الأطلال

والرسوم، ولكنه ذكر الأطلال والرسوم أولاً، كما ذكرها غيره من الشعراء القدماء، وحين حاول التجديد إلى مقاني اللهو والمبت كما كان الأعرابي القديم يحن إلى ديار هند وأسماء فالحنين قائم عابث بنقص الشاعر وقلبه منبث في هته كما ينبت الماء في الفصن وإن تفتت المظاهر والألفاظ. وقد أنكر أبو نواس كما أنكر غيره وصف الطرق والإبل، ولكن أبا نواس قد وصف الطرق والإبل كما وصفها غيره من المحافظين والمجددين جميعاً. وقد هم الشعراء المجددون أن يتكبروا ما ألف القدماء من صنق الشمور وإيثار القصد في التميير واجتساب الإمعان في المبالغة فتكلفوا وبالفوا. ولكن تكلفهم برد آخر الأمر وعند أيسر التحليل إلى سذاجة القدماء، كما أن مبالفتهم ترد إلى قصد القدماء واعتداهم، أو تصبح مصدراً للسخر والاستهزاء.

وقد حاول الموضحون في الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذي كان يحيط بالقصيدة، فبرزوا **بين أوزان وأوزان**، ويخالفوا بين قواف وقواف. ولكن منهم لم يستطع أن يعمر طويلاً. ففني في الزجل، وأصبح لوناً من ألوان الأدب العامي الذي نبذله مخطنين أو مصيبين.

هناك إذن أصول تقليدية في أدبنا العربي قد أشرت إلى بعضها هي الشعر ولم استقصها. وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث والخطوب والوان التطور والانقلاب وتسيطر على شعر المعاصرين في الأقطار العربية كلها. وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئاً من التجديد، فلا ينجحون إنجاحاً صحيحاً إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ولم يعمدوا عنها إلا بمقدار. والنثر مع أنه استحدث بعد ظهور الإسلام وبعد تلاوة القرآن وبعد حدوث الأحداث الجسام، قد اتخذ لنفسه أصولاً تقليدية تقارب أصول الشعر، فحرص على اللغة المعربة، وعلى الفصاحة والجزالة، وعلى الرونق والرصانة، واستبقى مسحة بدوية تشيع في أثنائه فتسبغ عليه جمالاً ساذجاً لا يخلو من روعة وجلال.

ومع أن كثيراً من فحول النثر قد كانوا متأثرين بالثقافات الأجنبية أو

منحدرين من أصول أجنبية، فقد حرص النثر على أصوله التقليدية حرصاً شديداً، واستمد أكثر هذه الأصول من الشعر الذي اتخذته لنفسه إماماً أول الأمر ثم نافسه وغالبه بعد ذلك. وقد تكلف الكتاب كما تكلف الشعراء، واستعاروا من الشعراء بديعهم وتصنعهم، ولكنهم خضعوا لمثل ما خضع له الشعراء من الاختيار بين التجديد المقتصد والإصرار الذي ينتهي بهم إلى المسخف والازدراء. وأمر النثر في العصر الحديث كأمر الشعر من هذه الناحية، فكما أنك لا تسمع قصيدة ولا تقرؤها إلا رجعت بها إلى أصولها التقليدية الأولى وإلى الإطار التقليدي الذي يحيط بها ويمكنها من الثبات والاستقرار ومن الجريان على الألسنة وحسن الموقع في الأسماع والقلوب، هانت لا تقرأ كتاباً ولا فصلاً إلا رجعت بما تقرأ إلى الأصول التقليدية القديمة وذكرت هذا الكتاب أو ذلك من كتاب العصر القديم.

ما زال الأصل في الكتابة **كالأصل في الشعر**: تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل، للمعنى الصحيح المصيب، والملاءمة بين اللفظ واللفظ وبين المعنى والمعنى في كل ما يكون هذا الاتسجام الخاص الذي يستقيم له الشعر والنثر في لغتنا العربية الفصحى، مع الحرص كل الحرص على الإعراب، والإيثار كل الإيثار للألفاظ الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها إن كان الكاتب محافظاً غالباً في المحافظة، أو التي جاءت في قصائد الشعراء ورسائل الكتاب وإن لم ترد في المعجمات إن كان الأديب سمحاً معتدلاً. وقد يجترئ الكاتب هيستيمر من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو من بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الفلاة في التجديد. وقد يبلغ بهذا اللغو أقصاه، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف، أو نحو مذهب من مذاهب الأوروبيين في القول، ولكنه على ذلك كله متحفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها، وإنما يريد أن يغنيها وينميها ويعرف ما يضيفه إليها من الألفاظ والأساليب.

فالعناصر التقليدية هي أدبنا إذن قوة شديدة القوة، مستقرة ممتنة

هي الاستقرار مستمرة على الزمن، وهي التي ضمنت بقاء الأدب العربي هذه القرون الطوال، وهي التي ستضمن بقاء ما شاء الله أن يبقى، ولكن هناك عناصر أخرى توازن هذه العناصر التقليدية وهي التي سميتها آنفاً عناصر التجديد، وهذه العناصر التجديدية هي التي منعت الأدب العربي من الجمود، ولامت بينه وبين العصور والبيئات، وعصمته من الجذب والعقم والإعدام، ومنته من أن يصور الأجيال المختلفة التي اتخذته لها لساناً ويتيح لها أن تعبر فيه عن ذات نفسها.

فأدبنا العربي كغيره من الآداب الحية، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية، مكون من هذين العنصرين اللذين كان «أوجست كونت» يسمي أحدهما ثباتاً واستقراراً، ويسمي ثانيهما تحولاً وانتقالاً. والذي يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتقلب عنصر الثبات والاستقرار، أو فناء الأدب وتفرقه بتقلب عنصر التحول والتطور. وليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تفوق على صاحبه بين حين وحين في القوة فكان الأدب هي بعض العصور مسرعاً إلى التطور ممناً فيه، وكان في بعضها الآخر مؤثراً للثبات حريصاً عليه. فقد تفوق عنصر التطور بعد ظهور الإسلام بنحو نصف قرن، حين نشأ الجيل الجديد من العرب، واتصل بالأمم الأجنبية منتقلاً إليها ومستقراً في أرضها غازياً أو مرابطاً أو عاملاً في مصالح الدولة أو مستمراً. وانتقلت هي إليه في عقر داره في الحجاز ونجد، سبباً وموالي، تعمل له وتقوم على خدمته وتعلمه من شؤون الحضارة والثقافة ما لم يكن يعلم. في هذا الوقت دفع العرب إلى حياة جديدة في كل شيء. ولم يكن الأدب بطيئاً في الاستجابة لهذا التجديد، فتطور الشعر في الفاظه وأوزانه وأساليبه وهي معانيه وموضوعاته، ونشأت فيه فنون لم تكن من قبل، واستحدثت النثر خطباً مطولة وقصصاً مفصلة، ورسائل موجزة مجملة. ثم كثرت أحداث السياسة فتطور النفس العربية ونقوس الأمم الأخرى المستعمرة بدوافع جاءت من خارج. ثم قوي الاتصال، فلم يقصر على المجاورة والمعايشة

والمعاملة والتعاون على شؤون الحياة المادية، وإنما قرأ العرب ما كان عند غيرهم، وقرأ المستعمرون ما كان عند العرب، ونشأ عن قراءة أولئك وهؤلاء هذا التطور الخطير الذي تمتاز به العصور السياسية في القرن الثاني والثالث والرابع.

ولست محتاجاً إلى أن أفصل هذا التطور أو أطيل القول فيه فإن دقائقه معروفة تدرس للشباب في الجامعة وللتلاميذ في المدارس الثانوية، وإنما لاحظ أن من أهم الأسباب التي دفعت إلى هذا التطور الاتصال الدقيق المستمر بين الثقافة العربية الموروثة من جهة وبين ثقافات الأمم المغلوبة المستعربة من جهة أخرى. فقد اتصلت ثقافة الهند والفرس واليونان والأمم السامية وبعض الأمم المتأثرة بالثقافة اللاتينية في إسبانيا - اتصلت كل هذه الثقافات اتصالاً يختلف قوة وضعفاً ويتفاوت سعة وضيقاً ويتميز سرعة وبطئاً. ونتج عن هذا الاتصال هذا الأدب العربي المختلف المعقد الذي تجاوز الشعر والخطابة والرسائل إلى فنون من العلم والفلسفة والوان من المعرفة تشبه ما كان العالم يمشي عليه في القارات الثلاث بين حروب الإسكندر وقيام الدولة العربية. فالدولة الإسلامية لم ترث سياسة اليونان والفرس وحدها، وإنما ورثت حضارتهم أيضاً، وورثت معها ما كان عند هذه الأمم من ثقافات متباينة، نقلتها كلها إلى اللغة العربية، وصبتها كلها في قالب عربي، بحيث يمكن أن يقال إن الحضارة الإنسانية التي كان يقب عليها الطابع اليوناني قد غلب عليها الطابع العربي في القرون الأربعة الأولى للهجرة. ثم حدثت الأحداث وتتابعت الخطوب، وأقبل المغيرون من الغرب يحملون الصليب، وأقبل المغيرون من الشرق يحملون الجهل والوحشية، وتأثر العقل العربي الإسلامي بهذه الأحداث، فلم يمت ولكنه اضطر إلى شيء من الوقوف، وتفوق عنصر الثبات والاستقرار على عنصر التحول والتطور. ومهما يكن من شيء فقد دفع الأدب العربي إلى التطور في القرون الأربعة الأولى بحكم الاتصال المستمر بين الأمم أولاً ثم الاتصال الدقيق المنظم بينها ثانياً.

والآن وقد انتهى عصر الوقوف والركود واستؤنف الاتصال بين العالم العربي والعالم الأوروبي في أواخر القرن الثامن عشر، وقوي واشتد في القرن التاسع عشر، ثم دق ونظم في هذا القرن الذي نعيش فيه، ثم ألغيت المسافات الزمانية والمكانية فأصبح الاتصال في كل يوم بل في كل لحظة ظاهرة من الظواهر الطبيعية للحياة المألوفة. الآن وقد كان كل هذا، ماذا حدث للأدب العربي وماذا يمكن أن يحدث؟ أما الذي حدث فمعروف بقرؤه الناس في الكتب، ويدرسه التلاميذ في المدارس. وأظهره ما كان من الرجوع إلى الأدب القديم، وإحيائه بالنشر والإذاعة أولاً، ثم بالتقليد والمحاكاة ثانياً، وما كان من تعلم بعض اللغات الأجنبية وقراءة ما ينتج فيها من الآثار، وترجمة بعض هذه الآثار إلى اللغة العربية في غير نظام ولا إطراد، وما كان آخر الأمر من الإعراض عن الحضارة المادية القديمة والإقبال على الحضارة المادية الحديثة، واستمارة النظم السياسية والاقتصادية والإدارية والعسكرية والقضائية من أوروبا، ثم المدول عن العلم الموروث ومناهج تعليمه، إلى العلم الحي الحديث ومناهج تعليمه، إلى العلم الحي الحديث ومناهج تعليمه الحية المستحدثة، وإقرار هذا كله في المدارس والمعاهد، التي أخذت تكثر وتنتشر في البلاد العربية كلها وفي مصر منها بنوع خاص.

كل هذا قد غير كثيراً من خصائص النفس العربية، واضطرها إلى انحاء من التصور والتصوير لم تكن مألوفة من قبل، وأخذ عنصر التطور يعمل من جديد، ولكنه كان تطوراً رائعاً حقاً. كان تطوراً يسعى في طريقين متعاكسين أشد التعاكس وأقواء. ولهم أدل من هذا التطور على قوة الأدب العربي وقدرته على المقاومة، واستعداده للتغلب على المصاعب والنفوذ من الخطوب. فقد كان إحياء الأدب القديم ومازال يدفع العقل العربي الحديث إلى وراء ويقوي فيه عنصر الثبات والاستقرار، كما كان الاتصال بالأدب الأوروبي الحديث يدفع الأدب العربي إلى أمام، ويقوي فيه عنصر التطور والانتقال. والغريب أن العقل العربي الحديث قد ثبت لهذا التعاكس العنيف وانتفع به أشد انتفاع. وكان يخشى في أواسط القرن الماضي وفي أول هذا

القرن، أن يتم التقاطع بين هذين الاتجاهين، فهذه فريق من المتأدبين إلى وراء من غير رجعة، وينهب فريق منهم إلى أمام في غير أناة، ويضيع الأدب العربي بين هاتين الطريقتين المتماكسين، ولكن الأدب ثبت لهذه المحنة واستقام منها، كما تثبت الشجرة العظيمة التي أشرت إليها آنفاً للمواطن المتسافرة والمتدابرة. وليس من شك في أن هذا التماكس قد كان له صرعى، فجمد بعض المتأدبين وأسرفوا في الجمود، ولكنهم قضوا ولم يمدوا بجمهورهم أحداً، وغلا بعض المجندين من الذين هاجروا إلى أمريكا من سوريا ولبنان، ولكن غلوهم لم يلبث أن رد إلى الاعتدال والقصد. والشيء المهم أن الأدب العربي في الشرق الأدنى وفي مصر خاصة قد استقامت له طريقة تحقق فيها التوازن الصحيح بين القديم والجديد، على نحو ما تحقق في العراق والشام ومصر أيام التطور الذي حدث في القرون الأربعة الأولى، فاحتفظ بأصوله التقليدية الأساسية ولم يستعص على التطور، وإنما قبل من الثقافات الأجنبية الحديثة مثل ما قبل من الثقافات الأجنبية أيام العباسيين، واستحدث من الفنون ما يلائم العصر الحديث كما استحدث من الفنون ما كان يلائم عصر العباسيين. وأول مظهر لهذا هو أن العلم الحديث نفسه قد اتخذ اللغة العربية له لساناً، وعرض كثيراً من فروعه نفسها في لغة عربية واضحة كما يعرض في اللغات الأجنبية المختلفة. ثم استقر في البلاد العربية، يدرس في معاهدها ومدارسها باللغة العربية حيناً، وباللغات الأجنبية حيناً آخر. ينهب العرب لطلبة في أوروبا وأمريكا، ويحمله الأوروبيون والأمريكيون إلى العرب في بلادهم. وهنا يظهر الفرق الخطير بين الاتصال العربي القديم بالثقافات الأجنبية القديمة، والاتصال العربي الحديث بالثقافات الأجنبية الحديثة. فقد كان الاتصال القديم ضيقاً أشد الضيق، محدوداً لا يكاد ينهض به إلا أفراداً يمكن إحصاؤهم. وقد استطاعت كتب التاريخ أن تحفظ أسماء الذين نقلوا إلى العرب ثقافات الهند والفرس واليونان وأسماء الذين أساغوا هذه الثقافات وتمثلوها وأذاعوها في فنون الأدب العرب المختلفة. أما في العصر الحديث فليس من سبيل إلى إحصاء الذين يتعلمون اللغات

الأجنبية ويعلمونها، وينقلون منها بالشفاه حيناً وبالترجمة المكتوبة حيناً آخر. فانتشار العناية بتعلم اللغات الأجنبية خصلة يمتاز بها العصر الحديث، وما نعرف أن العرب في بغداد أو غيرها من الأمصار الإسلامية أنشأوا مدارس لتعلم اليونانية والفارسية أو أرسلوا بعثات منتظمة مستمرة إلى بلاد الهند والروم.

وخصلة أخرى يمتاز بها الاتصال الحديث من الاتصال القديم، وهي أن الاتصال القديم لم يكن مباشراً هي أكثر الأحيان، وإنما كان يتم بالواسطة، فالذين كانوا ينقلون من اليونانية إلى العربية مباشرة كانوا أقل من القليل، وإنما كان النقل من اليونانية إلى السريانية، ثم من السريانية إلى العربية، ومن هنا وقع كثير من الخطأ والخلط والاضطراب في النقل. ومن هنا صرف بعض المذاهب الفلسفية اليونانية عن موضعه، وأضيف بعضها إلى غير أصحابه، وظهر شيء من **الاضطراب في تاريخ الفلسفة الإسلامية** وهي الصلة بينها وبين الفلسفة اليونانية. أما الاتصال في العصر الحديث فمباشر قلما يتم بالواسطة، فالذين يترجمون عن الإنجليزية والفرنسية يحسنون هاتين اللغتين ويحسنون اللغة العربية أيضاً، فينقلون عن فهم وبصيرة في كثير من الدقة والإتقان، وقد يوجد النقل بالواسطة بالقهاس إلى بعض اللغات التي لم ينشر درسها في الشرق العربي، فقد ينقل الأدب الفرنسي عن طريق الفرنسية والإنجليزية، وقد ينقل الأدب الألماني كذلك عن طريق هاتين اللغتين، ولكن القراء ينظرون إلى هذا النقل في كثير من التحفظ والاحتياط ويقبلونه على أنه ضرورة موقوتة ستزول حين يشجع درس اللغات الكبرى على اختلافها. والنقل بالواسطة عندنا أدق وأصح وأدنى إلى الإتقان من النقل بالواسطة في العصر القديم، فالذين ينقلون كتاباً ألمانياً عن طريق الفرنسية مثلاً يضاهون بين ترجمتهم وبين الترجمة الإنجليزية ليتحققوا من أن نقلهم مقارب يمكن أن يساغ. ولم يكن شيء من هذا ممكناً في العصر القديم. ولعلها أن تكون أجل خطراً من الخصال الأخرى، فقد كان القدماء يتصلون بشافات أجنبية هائلة محدودة، وكان اتصالهم بها بطيئاً ضيقاً قليل الإتقان.

كانوا يتصلون بثقافة الهند وهي ضئيلة، وكانوا يتصلون بثقافة الفرس وهي ضئيلة أيضاً وكانوا يتصلون بالثقافة اليونانية العظيمة الواسعة المختلفة، ولكن اتصالهم بنفسه كان ضئيلاً، فهم قد عرفوا الطب والعلم على اختلافه، وهم قد عرفوا الأخلاق وما بعد الطبيعة، ولكنهم لم يعرفوا الأدب ولم يعرفوا الفن، ولم يكادوا يعرفون من السياسة شيئاً. أما الآن فتحن نتصل عن طريق مباشرة وغير مباشرة بثقافات لا تكاد تحصى. وأيسر ما يمكن أن يقال هو أننا نتصل بالثقافة الإنجليزية والأمريكية والفرنسية والألمانية والروسية، وقد نتصل بالثقافة الإسبانية والإيطالية، وقد نقرأ كيف تنقل إلينا من بلاد أوروبا الشمالية، وأخرى من بلاد أمريكا الجنوبية. وما أكثر ما نقرأ عن بلاد الشرق الأقصى، وما أكثر ما نقرأ عن بلاد أخرى لم تتحضر بعد، ولكن الأوروبيين قد زاروها واستمروها وكتبوا عنها ونقلوا إلينا كثيراً عن أنبيائها. ثم إن ثقافتنا لا تتصل بالثقافات الأجنبية عن طريق المكان وحده، ولكنها تتصل بها من طريق الزمان أيضاً. فقد استكشف كثير من تاريخ الأمم، وعرض علينا هي اللغات المختلفة، فتحن نمرف من تاريخ المصريين القدماء أكثر مما كان المصريون القدماء أنفسهم يعرفون من تاريخهم. وليس من شك في أن علمنا بتاريخ المصريين القدماء الآن، أدق وأعمق وأوسع من علم المصريين في أيام البطالسة بهذا التاريخ. وقل مثل ذلك عن تاريخ اليونان والرومان، وقل مثله عن تاريخ الفرس والهند، التي فتحنا لنا على مصاريعها، ونفذت إلينا منها الثقافات الأجنبية المختلفة، تباعد بيننا وبين ما عرف العرب القدماء من حياة الأمم الأخرى. وقد استطاع أبو العلاء أن يقول:

ما مر في هذه الدنيا بنور زمن إلا وعندي من أنبيائهم طرف

ولو قد نشر أبو العلاء الآن لعرف أن الأطراف التي كانت عنده، لم تكن شيئاً مذكوراً بالقياس إلى الأطراف التي نأخذ نحن بها الآن. ومن المحقق أن الإنسانية ستقيم علمها في آخر هذا القرن، إلى علمنا نحن في هذه الأيام، فترثي لنا وتشفق علينا كما نرثي نحن لأبي العلاء ونشفق عليه.

ومهما يكن من شيء فإن الفروق التي أشرت إلى بعضها، بين اتصال الأدب العربي القديم بالثقافات الأجنبية القديمة، واتصال الأدب العربي الحديث بالثقافات الأجنبية الحديثة، خليفة أن تتشعب فروقاً خطيرة بين الأدبين في أنفسهما. وإذا كانت هذه الفروق لم تظهر واضحة جلية أثناء القرن الماضي، فإنها قد أخذت تظهر شيئاً فشيئاً أثناء هذا القرن الذي نعيش فيه. ولست أدري أين قرأت لبعض الأدباء الفرنسيين أن القرن العشرين بالقياس إلى الحياة الأدبية في فرنسا إنما يبتدئ بالحرب العالمية الأولى. أكاد أقبل هذا التوفيق بالقياس إلى حياتنا الأدبية العربية. ففي أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ظهرت المقدمات التي تنبئ بما كان أدبنا مشرفاً عليه من تطور خطير. ظهرت آثار الشيخ محمد عبده وقاسم أمين والميلحي وعبدالله نديم والبارودي وحافظ وشوقي ومطران، وكان هؤلاء جميعاً وكثير من أمثالهم يصورون آخر عصر وأول عصر آخر، يصورون طوراً من أطوار الانتقال، فهم كانوا يحافظون على كره، ويجددون على استحياء، ويرون أن الحياة القديمة قد انقضت أيامها، وأن فجر حياة جديدة قد أخذ ينتشر في الأفق شيئاً فشيئاً. ولم يكد هذا القرن يخطو خطوات قليلة حتى ظهر جيل من الشباب نظر إلى الحياة القديمة نظرة سخط عنيف، ونظر إلى قادة الرأي هؤلاء نظرة حب ورضا وإكبار، ولكن فيها كثير من الإشفاق والرتاء، وفيها ما يدفع أحياناً إلى الثورة والفضب. فقد كان هذا الجيل من الشباب الناشئ في أول القرن يقف من قادة الرأي موقف الأبناء من الآباء يحبونهم ويكبرونهم، ولكنهم يثورون بهم ويخرجون عليهم سراً دائماً وإعلاناً بين حين وحين. والذين يذكرون الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الأولى في مصر خاصة، يذكرون من غير شك تلك الخصومات العنيفة التي ثارت بين الشباب والشيخوخة في الصحف وفي الكتب والرسائل. ولعل منهم من يذكر عنف العقاد والمازني وطله حسين بشوقي وحافظ. ولعل منهم من يذكر عنف طلّ حسين بالمنفلوطي. ولعل منهم من يذكر كل تلك الخصومات التي كانت تثار حول الأدب وحول السياسة وحول حرية الرأي، في الصحف المسبارة اليومية، وفي المجالات

الشهرية والأسبوعية، وفي بعض الكتب التي كانت تذاع هنا وهناك. فقد كان هذا كله أنباء بأن تطوراً خطيراً يوشك أن يمس الأدب العربي الحديث في أغراضه ووسائله، وفي تصوره وتصويره، وفي تقديره للأشياء والناس وحكمه على الأشياء والناس. وفي أثناء هذا الوقت كان التعليم المتواضع يزداد انتشاراً وتغللاً في طبقات الشعب، وكان الضمير الوطني يزداد يقظة وتنبهاً، وكانت المثل العليا في الحياة تتغير في نفوس الشباب تغيراً شديداً، وكان السلطان في مصر يضيّق بذلك ويمتدّد لمقاومته، وكان هذا لا يزيده إلا استيقاظاً وتنبهاً وإسراعاً إلى التطور، ثم كانت الواقعة الكبرى التي هزت العالم كله خمس سنين، وانجلت عنه الغمرة، وإذا كثير جداً من شؤوننا يتغير في الحياة العقلية والاقتصادية والسياسية. وإذا مصر خاصة يصيبها من هذا التطور طرف لا بأس به، وإذا الجذوة المصرية تتوهج فتُرسل ضوئها وشرورها إلى ما حولها من البلاد العربية. وإذا الأدب العربي يعبأ في ذلك الوقت حياة عنيفة خصبة مختلفة لم يعرفها منذ زمن يمدّ جداً.

ثم تتقدم الأعوام شيئاً، وإذا قرارات تتخذ، ونظم توضع، من شأنها أن تغير الحياة الأدبية في الشرق العربي تغييراً خطيراً. فقد كان انتشار التعليم من المؤثرات في تطور الأدب قبل الحرب الأولى، ولكن انتشار التعليم كان محدوداً ينظمه السلطان البريطاني في كثير من البخل والتقتير. ولكن أمور التعليم ترد إلى مصر بعد الحرب، فيتنوع ويزداد انتشاراً، ويندفع في هذا التنوع والانتشار ويصدر الدستور فيلزم الدولة بإعطاء المصريين جميعاً مقداراً من العلم يمكنهم من أن يقرؤوا ويفهموا ويضطربوا في الحياة. ونجد الدولة في تنفيذ هذا الدستور منجعة حيناً مخففة حيناً آخر، ولكنها تريد عدد القارئ على كل حال. وقد ظفرت مصر منذ ثورتها في أعقاب الحرب بحفظ من حرية التفكير والتعبير لم تعرفه من قبل، واشتدت فيها الخصومات حول المثل العليا في السياسة والأخلاق والاقتصاد والأدب والفن. فكان هذا كله أشبه شيء بالحطب الجزل يلقي في النار المضطربة فيزيدها تلظها واضطراباً. وقد صدمت مصر بألوان من الكوارث في حياتها السياسية

حدث من حرية الرأي والقول بين حين وحين، ولكنها زادت العقل المصري قوة وأيداً، لأنها علمته العكوف على نفسه، وفقت له ألواناً من الحيل للتعبير عما كان يريد أن يعبر منه. ولست أدري أكان من النافع أم غير النافع لمصر أن تتعثر في حياتها السياسية، ولكن الشيء الذي لا أشك فيه هو أن هذه الأزمات التي وقفت الإنتاج الأدبي شيئاً ما، قد أنضجت هذا الأدب العربي ومنحته صلابة ومرونة هي وقت واحد، علمته كيف يثبت للخطوب، وكيف ينفذ من المشكلات.

ولن تكن مصر منفردة بهذا التطور العنيف ولا بهذه الأزمات التي كانت تكبو بها مرة وتنهض بها مرة أخرى، وإنما كان هذا كله حظاً شائعاً لبلاد الشرق العربي كله تقريباً، فجرى التطور الأدبي متوازناً شيئاً ما، ولكن مصر امتازت بمكانها من المسبق في السياسة وفي الاقتصاد، وبما أتت لها من الثروة التي مكنتها من الإسراع إلى نشر التعليم على اختلاف فروعها. ويكفي أن نلاحظ أن مصر أنشأت جامعتين في أقل من ربع قرن، ونشرت التعليم الثانوي في جميع عواصم الأقاليم، ونشرت التعليم الابتدائي في جميع المدن، ونشرت التعليم الأولي في كثير جداً من القرى. ذلك إلى تنوع هذا التعليم واختلاف فروعها، وإلى ما أنشئ من المؤسسات المختلفة التي تعنى بهذا الفرع أو ذاك من فروع المعرفة، وإلى إرسال الشباب إلى العواصم الأوروبية الكبرى، واستدعاء الأساتذة من هذه العواصم على اختلافها. كل هذا جعل مصر مركزاً خطيراً من مراكز الثقافة المالية في الشرق. وكل هذا فتح للأدباء أبواباً من التفكير شق لهم طرقاتاً إلى الإنتاج ما كانوا يعرفونها لو جرت الأمور في مصر على ما كانت تجري عليه أثناء الاحتلال وقبل إعلان الاستقلال وإصدار الدستور.

ثم صدم العالم صدمته الثانية، وكانت الحرب العالمية الأخيرة، وذاقت مصر من مرارتها غير قليل، واصطلت بعض نارها ست سنين. وكان أهم ما لمس الأدب من هذا كله فرض الرقابة على الإنتاج العقلي. ولست أدري إلى

أي حد ضاق الأدباء بهذه الرقابة، ولكن الذي أعلمه هو أن هذه الرقابة لم تمكنا من الإنتاج الأدبي الخالص. ولعلها صرفت بعضنا عن الأدب السياسي فاضطررنا إلى إنتاج آخر لعلنا أن يكون أبهى وأجدى من الأدب السياسي. ولأضرب لذلك مثلاً الأستاذ العقاد، فقد صرفته ظروف الحرب عن عنفه السياسي وقتاً ما. ولست أعرف أضياعاً بذلك أم لم يضيق، ولكنني أعلم أنه دفع إلى ألوان جديدة من البحث والتفكير، وأنتج كتباً ما أشك في أن قراءه يؤثرون أيسرها على أدبه السياسي كله. وجملة القول إن الأدب العربي الحديث خضع أثناء ربع قرن لمؤثرات كثيرة مختلفة دفعته إلى تطور خطير من جميع نواحيه: دفعته إلى التطور في شكله وفي موضوعه، ودفعته إلى التطور سعة وعمقاً وتنوعاً واختلافاً. ويكفي أن نستعرض الفنون التي يمارسها الأدباء لنثبين صدق هذا التقدير، فقد أدركنا هذا القرن وأدبنا العربي ينقسم إلى شعر ونثر. وكان شعرنا قديماً يحاول التجديد، وكان نثرنا كتباً يسيرة وفصولاً لا تنشرها الصحف. بعضها يمس السياسة، وبعضها يمس الحياة اليومية وبعضها يحاول التمرض لبعض شؤون الاجتماع، وقليل منها كان يفرغ للأدب الخالص فراغاً تاماً. وكان عندنا تمثيل نستعير قصصه من أوروبا ولا نكاد نجيد عرضه على النظارة، ولعلنا كنا نسيء إلى فن التمثيل أكثر مما كنا نحسن إليه. وكنا نحاول النقد فنذهب فيه مذاهب القدماء، وكان الشباب يريدون أن يجددوا هذا النقد فلا يظفرون إلا بالإعراض والإنكار. وقد حاول بعضنا أن يحدث في الأدب وقتاً جديداً، فحاول المويلحي رحمه الله أن ينشئ قصة فأنشأ مقامة طويلة، وحاول حافظ رحمه الله أن يتحدث إلى سطحي فلم يصنع شيئاً.

أما بين الحريين فقد دفع أدباؤنا إلى الأعاجيب. وكان أول هذه الأعاجيب هذه الخصومات السياسية التي يسرت اللفة تيسيراً غريباً، ومنعت العقول حدة رائحة ونفاذاً بديعاً، واستطاعت أن تشغل الجماهير وتعلمهم العناية بالأمور العامة والاهتمام لها والتفكير المتصل فيها. وأحدثت أو قل أحييت في النثر العربي فن الهجاء الذي أقتته الجاحظ وقصر فيه من جاء

بعده من الكتاب. فقد أصبح هذا الهجاء السياسي من أهم الألوان لأدبنا العربي الحديث، فيه الحدة والمنف وفيه المتعة واللذة، وفيه التنوع والاختلاف بتنوع الأمزجة واختلافها، وفيه الإيجاز والإطناب، وفيه التصريح والإشارة.

على أن هذه الخصومة السياسية لم تمس النشر وحده، وإنما ردت إلى شعرائنا الشيوخ شيئاً من شباب، فاضطربت نفس حافظ وشوقي رحمهما الله واستطاعا أن يتصلا بالجمهور بعد أن كانا قد بمدا عنه شيئاً. وهذا الشباب الذي رد إلى شوقي في أعقاب الحرب العالمية الأولى دفعه إلى تقليد الشعراء التمثليين الأوروبيين فأنشأ شعراً تمثلياً قد نرضى عنه أو لا نرضى عنه، ولكن كثيراً منه فتن الذين قرؤوه وسمموه في دور التمثيل.

وهذه الخصومة السياسية دفعت صحف الأحزاب المختصة إلى التنافس فافتلت فيما جعلت تنشر من الفصول، وإذا الأدباء يستعرضون الأدب القديم يحيونه حياة جديدة بالنقد والتحليل. وإذا هم يستعرضون الآداب الأوروبية الحديثة ينهونها ناقدين ومحللين ومترجمين، وإذا هم بعد هذا كله يرقون إلى إنشاء الدراسات التي تطور حتى تصبح كتباً تستقل بنفسها، وتقتصر حتى تصبح فصلاً تنشر في الصحف والمجلات، ثم يجمع بعضها إلى بعض فإذا هي أسفار قيمة يجد فيها القارئ نفعاً ولذة ومتاعاً. فهذا نوع جديد من الأدب عرفه الأوروبيون منذ زمن بعيد ولم نعرفه نحن إلا في هذا العصر الحديث. ثم ننظر فإذا تمثيل شعبي ينشأ فجأة فيصور حياة الثورة وما استتبعته من تطور الأخلاق وتغير القيم، وإذا نحن نشغف بهذا التمثيل الشعبي، ولكننا نشهد للهو وقطع الوقت ولا نرقى به إلى مرتبة الأدب الرفيع، فيشعرنا ذلك بأن للتمثيل مكانة أدبية يجب أن تعرف له في مصر. وإذا نحن ننشئ فرقة للتمثيل، وإذا القصص التمثيلية توضع لها حيناً وتترجم لها أحياناً، وإذا أدبنا التمثيلي قد نشأ متواضعاً ولكنه قد نشأ على كل حال. وكل هذا لا يكفي، فقد قرأنا القصص الأوروبي طويلة وقصيره ومتوسطه، وقرأناه في اللغات المختلفة، وسألنا أنفسنا شاعرين بذلك أو غير شاعرين:

ما بالنا لا نقص في لغتنا كما يقص الأوروبيون والأمريكيون في لغاتهم؟ ثم حاولنا مقلدين أول الأمر، مبتكرين بعد ذلك، وإذا نحن نبليغ من الإجابة في هذا الفن الجديد حقاً عظيماً، وإذا قصصنا يشيع في الشرق العربي ثم ينقل إلى الغرب الأوروبي، وإذا قصصنا يختلف في موضوعه وأغراضه ومذاهب الكتاب فيه على نحو ما يختلف القصص الأوروبي في هذا كله. وإذا نحن قد دفعنا شاعرين أو شاعرين إلى أن نسمو بأدبنا العربي إلى مكانة الآداب الحية الكبرى، وبلغنا من ذلك حقاً ليس به بأس وإن لم نبليغ من ذلك ما نريد. ومتى بلغ الناس ما يريدون؟

والشيء الذي ليس فيه شك هو أن أيمسر الموازنة بين أدبنا هذا الحديث الذي لا تكاد نرضى عنه أو نقنع به، وبين أدبنا ذلك القديم الذي فتنا به فتوناً، يدل على أننا قد وثبنا بالأدب العربي وثبة لم يكن القدماء يعلمون بها ولم تكن تخطر لهم على بال. وقد كان العصر المباسي عصرًا ممتازاً في التاريخ الأدب من غير شك، ولكن عصرنا نحن أشد منه امتيازاً وأكثر منه خصباً وأعظم منه استمداداً للبقاء.

على أن هناك تطوراً آخر لأدبنا الحديث أعظم خطراً وأبعد أثراً من كل ما قدمت، وهو الذي سيوجه الأدب في المستقبل القريب إلى غايته التي لا يستطيع عنها تحوُّلاً أو انصرافاً فيما أعتقد. ولهذا التطور الخطير وجهان: أحدهما يتصل بأشخاص الأدباء والآخر يتصل بالموضوعات التي يطرقها الأدباء. فاما الوجه الأول فتستطيع أن نتبينه في سهولة ويسر إذا نظرنا إلى حافظ وشوقي والمنفلوطي من جهة وإلى العقاد والمازني وهيك من جهة أخرى. فقد كان الأدباء الثلاثة الأولون لا يعيشون لأدبهم وإنما يعيشون بأدبهم. أريد أنهم كانوا يتخذون الأدب وسيلة إلى الحياة وإلى حياة لا تمتاز بالاستقلال. كان كل واحد منهم في حاجة إلى حماية تكفل له ما يجب من المعيش والمكانة. ولابد له من دمسج، كما يقول الأوروبيون، يحميه ويعطيه ويحوطه بالرعاية والمعنية، ويدفع عنه العاديات والخطوب. أما الثلاثة الآخرون فتأثرون على هذا النوع من الحياة، مفضلون لهذا النوع من الأدب،

يكبرون أنفسهم أن يحمهم هذا العظيم أو ذاك، ويكبرون أديهم أن يرعاه هذا القوي أو ذاك. هم يعيشون أولاً ويمشون أحراراً، ثم ينتجون أولاً وينتجون أحراراً. وهم يابون أن يؤدوا عن إنتاجهم الأدبي حساباً لهذا أو ذاك، هم مستقلون في إنتاجهم الأدبي بأدق معاني هذه الكلمة وأكرمها.

وقد تقول إنهم ينتجون للجمهور، فهم مدينون للجمهور بحياتهم الأدبية. ولكن الجمهور هذا شيء شائع مجهول لا يستطيع أن يعبث بحرية الأديب ولا أن يمرض كرامته لما لا يحب. وكل إنسان في بيئة متحضرة إنما يعيش للجمهور وبالجمهور، كما أن الجمهور نفسه يعيش لكل إنسان ويكل إنسان. فالظاهرة الخطيرة في أدبنا الحديث هي هذه الكرامة التي كسبها الأدباء لأنفسهم ولأديهم والتي مكنتهم من أن يكونوا أحراراً فيما يأتون وفيما يدعون.

أما الوجه الثاني لهذا التطور فهو أن هذه الحرية نفسها قد فتحت للأدباء أبواباً لم تكن تفتح لهم حين كان الأدب خاضعاً للسلطة والمظالم. وقد أثرت ظروف التطور الإنساني في توجيه هذه الحرية، فقد كان الأدباء القدماء يؤثرون السلطة والمظالم بما ينتجون، فأصبح الأدباء المحدثون يؤثرون أنفسهم ويؤثرون الفن ويؤثرون الشعب بما ينتجون. وكذلك عكف الأدباء على أنفسهم فحللوا وعرضوها، واستخرجوا من هذا التحليل علماً كثيراً ومتاعاً عظيماً. وكذلك فرغ الأدباء لفنهم وجوده كما يريدون وكما يستطيعون وكما يريد الفن، لا كما يريد هذا السيد أو ذاك.

وكذلك عكف الأدباء على الشعب، فحللوا يدرسونه، ويتمقون درسه، ويمرضون نتائج هذا الدرس، ويظهرون الشعب على نفسه فيما ينتجون له من الآثار، وهذا كله قد رفع الأدب إلى الصدق والدقة، وجعله إنسانياً لا فريدياً، ووضعته حيث وضعت الآداب الحية الكبرى نفسها بحكم التطور الذي دلفتها إليه ظروف الحياة الحديثة.

فإذا أردنا أن نتبين الاتجاهات التي سيذهب إليها الأدب العربي غداً،

بعد أن عرضنا اتجاهات الأدب العربي في ماضيه القريب والبعيد، وبعد أن رأيناه يحيا بين أيدينا في حاضره الذي نشهده الآن، فقد يخيّل إلي أننا نستطيع أن نستنبط هذه الاتجاهات من بعض الحقائق الواقعة. وأول هذه الحقائق الواقعة هو هذا الاستقلال الذي كسبه الأدباء لأنفسهم ولأدبهم. فهم قد أخذوا بعظ من الحيرة. وهم لم يكتفوا بما أخذوا، ولكنهم سيمعنون في استقلالهم وحريتهم حتى يرتفعوا عن كل رقابة مهما يكن مصدرها وحتى يتمرضوا - وقد تعرضوا بالفعل - لبعض الأذى في سبيل هذه الحرية.

ومن هذه الحقائق الواقعة أن التعليم ينتشر انتشاراً هائلاً، ينشأ عنه كثرة القراء من جهة، واختلاف هؤلاء القراء في حظوظهم من الثقافة من جهة أخرى. وسيكون لهذه الحقيقة تأثير خطير، في الأدب، فسيحرص بعضهم على كثرة القراء وانتشار آثاره، وسيضطّر إلى ملاحظة هذه الكثرة كما كان الأدباء القدماء يلاحظون مبادئهم ومواليهم. وسيضعف أدب هؤلاء حتى يصل إلى الابتدال أحياناً، ولعلنا نشهد بعض ذلك منذ الآن. وسيحرص قوم آخرون عن الأدباء على كرامة الفن وجودته أكثر مما يحرصون على انتشاره وشهوته، فيجودون أدبهم ويحفلون بهذا التجويد، ثم يرسلون أدبهم إلى القراء غير حافلين بالرضا أو السخط، ولا بما ينتجه الرضا أو السخط من الفقر والثراء.

وهؤلاء هم قوام الحياة الأدبية، وهم هداة الناس وقادتهم إلى الحق والخير والجمال.

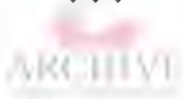
وهناك حقيقة واقعة رابعة، وهي أننا نعيش في عصر السهولة والسرعة، في عصر الراديو والسينما والمصحف اليومية والمجلات اليسيرة والجمهور القارئ الضخم والمواصلات السريعة، وكل هذا سيعرض الأدب والأدباء، وقد أخذ يمرضهم بالفعل، لمحنة قاسية، فسيلتجئ الراديو والمصحف والمجلات إلى الأدباء، وسيتعجلهم في الإنتاج، وسيضطّروهم إلى السرعة، وسيحول بينهم وبين الأناة التي تمكنهم من التجويد، وسيجدون أنفسهم بين

الشتين: إما أن يستجيبوا للراديو والصحف والمجلات فيضنف هتهم ويبتذل بعض الشيء، وإما أن يمتنعوا عليها فيشقوا على أنفسهم ويخلوا بين الجمهور وبين أصحاب الأدب الرخص. وأكبر الظن أنهم سيلاثمون بين هذا كله، فيؤثرون الفن بالإنتاج الهادئ البطيء الذي يحتفلون به ويغرغون لتجويده ويذيعونه في الناس متى أرادوا هم لا متى أراد الناس، ويقدمون إلي الجمهور عن طريق الراديو والصحف والمجلات أدباً يسيراً، مهما يكن من يسره فلم يكون من الرخص والابتذال بحيث يصبح خطراً على الجمهور.

وهناك حقيقة واقعة خاصة، وهي أن الثقافات الكثيرة التي تصل إلى أدبنا الآن من كل وجه ستوجه كتابنا اتجاهات مختلفة، فمنهم من يساير الثقافة الإنجليزية، ومنهم من يساير الثقافة اللاتينية، ومنهم من يذهب مذهب الروسيين في الأدب، ومنهم من يذهب فيه مذهب الأمريكيين ويوشك هذا الاختلاف أن يفسد الأمر على أدبنا العربي لولا أن أدبنا ليس بدعماً في ذلك من الآداب الكبرى. فكل أدب خليق بهذا الاسم يأخذ ويعطي ويتلقى الثروة من كل وجه. والمهم أن يحتفظ الأدب بشخصيته ويحرص على مقوماته، ويحسن الموازنة بين عناصر الثبات والاستقرار وعناصر التحول والتطور. وسيجد بين أدبائنا من يتطرف في هذه الناحية أو في تلك، ولكن ستوجد بين أدبائنا هذه الصفوة التي تعرف كيف تلائم بين مصادر الثروة الأدبية على اختلافها، وكيف تستخلص منها هذا الرحيق الذي تقدمه غذاءاً للمقول وشفاءاً للقلوب والنفوس.

وهناك حقيقة واقعة سادسة، وهي التي أريد أن أختتم بها هذا البحث الطويل، وهي أن الحياة الإنسانية على اختلاف بيئاتها تتجه الآن اتجاهات شعبية لا فردية ومن طبيعة هذه الاتجاهات الشعبية أن تستغرق كل شيء وتلتهم كل شيء. ومن طبيعة الأدب الرفيع والفن الجميل أن يمتاز ويأبى الفناء في أي قوة مهما تكن. فسيمتحن الأدباء فيما يحرصون عليه من الامتياز، وسيتمرضون إما للمزلة المؤدية أو الخلطة التي تدعو إلى الابتذال. ولكهم

سيلائمون في أدبنا العربي كما لأم زملأؤهم في الآداب الأخرى بين امتياز أدبهم الرفيع وطموح الشعوب إلى أن تستفرق كل شيء. وسيكون أدبهم الرفيع الممتاز مرآة صافية صقيلة رائعة لحياة الشعب، يرى فيها الشعب نفسه فيحب منها ما يحب ويغض منها ما يغض، ويدفعه حبه إلى التماس الكمال، ويدفعه بغضه إلى التماس الإصلاح. وينظر الأدب العربي الحديث فإذا هو في مستقبل أيامه كالآداب الحديثة الكبرى، فائد الشعوب إلى مثلها العليا من الخير والحق والجمال.



بين زكي مبارك
والسباعي بيومي

عبدالفتاح أبو مدين

يقول الأستاذ أنور الجندي في كتابه (زكي مبارك) ص 152: «هذه معركة من أهمي المارك التي خاضها زكي مبارك، ولأول مرة صادفته الهزيمة.. فقد واجهه السباعي بيومي بعنف وقوة عارضة، وأخذ يكبل له النقود والمعارضات حتى اضطره إلى إغلاق باب المناقشة. ثم قال الأستاذ أنور في آخر حديثه «وعندي أن هذه أول معركة انهزم فيها زكي مبارك، وهي أول معركة لاقى فيها مناضلاً عنيقاً»..

أما حديث هذه المعركة فقد شافني أن أتبعها في مجلة الرسالة عدداً عدداً، وكان ابتدؤها أن السباعي بيومي ألقى محاضرة في نادي دار العلوم، تحدث فيها عن كتاب الكامل للمبرد، وهو كتاب جليل من آثار المبرد، وكان الشيخ المرصفي شرحه في ستة أجزاء ظهرت تحت عنوان (رغبة الأمل في شرح الكامل).. ثم قام الأستاذ السباعي بيومي بتهذيب الكامل في جزئين سماهما «تهذيب الكامل، فجعل النثر في جانب، والشعر في جانب.. فلما ألقى محاضرتي بدار العلوم عن المبرد، وكلها شاء على الرجل الكريم، وتحليل لكتاب الكامل قام طالب من كلية اللغة العربية، وطلب التعقيب على كلام المحاضر.. فقال: إن الشيخ سيد بن علي المرصفي في كتاب «رغبة الأمل» أخذ على المبرد أخطاءً كثيرة، وعدد بعضها، فقال السباعي في مجال الرد على التعقيب: إن الشيخ سيد المرصفي كان مغروراً، ولم يفهم كلام المبرد، فهاج بعض السامعين، وكتب في مجلة الرسالة تعليقاً على كلام السباعي تحت عنوان: (تلميذ يجرح أستاذه).. فتكر أن المرصفي في رأي السباعي شيخ تملكه الغرور والصلف، وأنه يجترئ على تصحيح الصواب، إلى آخر ما ينحو هذا النحو.. وفي العدد التالي كتب طالب من دار العلوم رداً يحمل في مقدمته رجاءاً من الأستاذ السباعي أن تنشر الرسالة هذا الرد.. وهذا يعني

أن السباعي موافق على ما جاء فيه.. وكان مما كتبه الطالب في رده.. إذا كان المرصفي من المقدسين الذين لا يجوز تخطئتهم ولا نقدهم، وإذا كان لتقدمه في الزمن سلفاً صالحاً (كما يعبر الكاتب)؛ مُبرّماً من العيوب؛ أفليس من باب أولى أن يكون المبرد تبعاً لهذا القياس أصلح منه وأقوى لغة وأدباً وعلماً ، كما هو الواقع ويزين كل هذا تواضع واعتراف بأن هذا أمر لا يعرفه إذا لم يكن له سابقة علم، بينما يعبر المرصفي بقوله كذب المبرد في هذا، أو «المبرد كاذب في هذا دون تورع عن هذا التعبير الجافي».. وإذا كان السباعي لم يقل إلا أن المرصفي كان يملكه الفرور، فالمرصفي يُسجل هذا على نفسه في كل ما كتب، خاصة في مقدمة كتاب (رغبة الأمل)، وكتاب (أسرار الحماسة)، وكأنه لا يعترف لسواء يعلم في المتقدمين والمتأخرين!

وما كاد هذا التعقيب ينشر في مجلة الرسالة حتى اندفع الدكتور زكي مبارك يقول تحت عنوان (الهجوم الأثم على الشيخ سيد المرصفي): «كثرت الخطابات التي ترد إلى في تحقيق ما ادّعاء الأستاذ السباعي بيومي في حق الشيخ سيد المرصفي، وكنت أغفلت هذا الموضوع عن صمد، لأن الأستاذ السباعي له على حقوق، فقد كان دائماً من أنصاري، ولم آخذ عليه ما يريب، ولأن مقام الشيخ المرصفي أقوى من أن يهدم بكلمة جارحة تساق إليه في إحدى المحاضرات».. وكان زكي مبارك قد قال في تعقيب سابق «إن لم يمتدح السباعي فسأنزل عليه غضبي»، وما قاله يدل على استعلاء وفرور؛ ما كان للدكتور مبارك أن يقع فيهما، وهما مما أثار الأستاذ السباعي فشرع قلمه ليرد على مبارك ما يبصره بحقيقة نفسه، وقال إنه سيكتب في هذا المجال كلمتين أولاهما تُبين ما كان في المحاضرة منه نحو المرصفي، والثانية تبطل إدعاء مبارك بأنه سرق منه أفكاره الخاصة بمقامات الهمذاني.. وكان مبارك قد نَح، لذلك في رده الأول، وجاءت مقالة السباعي الأولى تعلن أن طالباً من طلاب كلية اللغة العربية، طلب منه السماح بتعقيب فاذن له.. وكانت كلمته تتضمن أربعة أسئلة، رمى المبرد في رابعها بالفرور والإدعاء، وأنه كان لا يتحرى إذا أجاب، فكان رد السباعي في النقطة الأخيرة يتلخص في نفي

هذه الصفات الذميمة عن المبرد نفيًا قاطعاً.. وقدم الأدلة على ذلك، إذ كان لا يرمي القول جزافاً، ولا يخترع الإجابات اختراعاً، وإذا عرض له ما لا يعرف اعترف بذلك، ثم قدم من الأدلة ما يثبت ذلك، وليس في كتاب الكامل ما يدل على الإدعاء والغرور، ثم استلرد فقال إنه استقى اعتراضاته من شرح الشيخ المرصفي للكامل، ومؤلفات المرصفي ثم عن خلق الغرور والإدعاء، كما يعلم ذلك من قرأ شرحه للكامل ومقدمته، ولتأمل هذا الخلق فيه كان شديد التعامل على المبرد، والتشهير به فيما يظن أنه أخطأ فيه.. وكان السباعي يتمنى أن يجرد علمه من غروره، ويسيل على تأليفه كويًا ضافها من التواضع والاعتدال، فيكون ذلك أبين لفضله وأدل على نبذه، وما كان أشد عجبه حين يرى إجابته تشبه تشويها فيذكر المعقب أنى وصفت الشيخ بالحدود والحسد وتسطيحه البحث، وتعديت ذلك إلى تجريح طوائف العلماء على اختلاف مذهبهم، وحكمت أن طبائع الحسد لا تجد مراحاً خصيباً كالذي تجده في قلوب العلماء!

ثم قال السباعي: إنه أغفل الرد المبرقع على مبارك أملاً في أن يعرف الحقيقة من سواء فيرجع إلى صوابه، وشهود المحاضرة كانوا كثيرين، وهناك سبب آخر؛ هو أن زكي مبارك قد قال في كلمته «يجب أن أسرع إلى نفي ما قيل، وإلى الاعتذار منه إن كان قد وقع»؛ ثم يقول «إلى أن يثبت أن الراوي قد افترى عليك أعلن غضبي على ما بدر منك».. يقول السباعي تعليقاً على هذا الجموح: سبحانه لك اللهم وتعاليت فما كان لأحد أن يقول «ومن يحطل عليه غضبي فقد هوى» إلا أنت: هذه هي خلاصة الكلمة الأولى للسباعي، وقد ختمها بقوله «إن وصالي لك يا صديقي أن تتريث، فإن في العجلة وبالاً عليك»! ولم يشأ الدكتور زكي مبارك أن يسكت حتى ينشر الأستاذ السباعي كلمته الثانية التي تهدده بها؛ ولكنه عجل بمهاجمته قبل أن يقرأ رده، وقال إنه عرف مضمونها فهو سيزعم أنه لم يسرق، وإنما سرق منه مؤلف «النشر الفني» فكان حال اللص الذي رأى صاحب الدار يمشي من بُعد، فصاح: «مين اللي ماشي هناك». وخرج عن الموضوع فقال: لا أنتظر حتى يرد، فما

كان السباعي أول من سرق مني وقد كتبت سرفته من كتابي أربع سنين؛ لأنني أشعر بالارتياح كلما تذكرت أن لي ذخائر يتطلع إليها الناهيون من الفضلاء، ولن أنتظر فمساءمضي إليه بقلم أمضى من السيف؛ وأعنف من القضاء... ثم ترك الدكتور زكي الموضوع ليتحدث في أكثر من عمودين في أمور لا صلة لها بجوهر البحث، وهي صيحات «عنصرية» لا تقنع الباحث الذي ينشد الحقيقة، وقد اعتادها الدكتور في نقاشه ليهنفي جواً من الإرهاب على مناهضه، ويطول المقال في غير طائل لو حاولنا تلخيصه.

ثم أخذ يوازن بين تهذيب الكامل للسباعي وبغية الأمل للمرصفي، ويقول إن السباعي حرّم كتاب المرصفي على طلبة دار المعلم، ليجعل طلبته مبلغ أستاذهم من العلم إذا قرئوه بالمرصفي.. وقد كتبت مفتشاً على الجامعة الأمريكية، ولم أشأ أن أدخل على السباعي وهو يشرح مراعاة لشعوره.. ثم تورط في الكبرياء فقال: لقد لامني الناصحون على ما اقترفت من التنازل إلى مساجلة بعض الناس فكان جوابي أن الأدب كالعلم، وكما أن العالم يُشرح الضفدعة كما يشرح جسم الإنسان، فالأديب يهتم بالقول بأنه يناقش الصفار، وأخذ يردد: لا تشتمني يا سيد سباعي، فماذا أقول في تجريحك، ولست بكاظم ولا شاعر ولا خطيب، ليس لك إلا نقل نصوص المبرد من مكان إلى مكان، فهل فهمت أسرار الكامل، ما أنت والكامل أيها المفضل؟

مضى الدكتور في هذه الخطايات التي لا تقدم ولا تؤخر، وأورد بعض الأبيات ادّعى أن السباعي غفل عما فيها من الخطأ، وأن الشيخ المرصفي اهتدى إلى الصواب، ولو كان كلام الدكتور كله من هذا النمط العلم، لشكر له القراء صنيعه، ولكنه تمادى في التناول إلى حد غير مقبول.

أما الكلمة الثانية التي وعد بها الأستاذ السباعي فقد نشرها الزيات عقب مقالة زكي مبارك مباشرة، وهو لم يصبر حتى يقرأها، بل ردّ عليها لأنه كما يدعي يعرف مضمونها سلفاً، وموضع السرقة التي يزعمها الدكتور زكي مبارك؛ أنه قال في النثر الفني.. وكان المعروف أن يدبج الزمان الهمداني

هو أول من أنشأ المقامات، ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد من ارتاب في سبق البديع.. وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر المقامات، وإنما الذي ابتكرها ابن دريد.. ثم نقل نصاً لأبي اسحاق الحمصري من كتاب زهر الآداب، يدل على أن البديع قد احتذى ابن دريد.. ولئن أطلعت في ذكر النص اكتفاءً بمضمونه، فهذا النص في رأي زكي مبارك يُعطيه أحقية القول بأنه أول من اكتشف أن مخترع المقامات هو ابن دريد لا البديع، ولم يهتد إلى ذلك القول أحد قبل زكي مبارك.. وجاء السباعي فنقله في مقال بمجلة «السراج» دون أن يشير إلى أن زكي هو الذي اهتدى إلى هذا الرأي، فهو إذاً قد سرق ابتكار زكي دون أن ينسبه إليه ونسبه إلى نفسه.

هذا هو جوهر القضية التي دار حولها النقاش، وهي زعم الدكتور أنه أول من اهتدى إلى أن ابن دريد مخترع المقامات، وأن السباعي قد نقل هذا الرأي عنه دون أن يشير إليه.

أما رد السباعي على هذا الإدعاء، فهو قوله «إن كلام زكي مبارك بأن المعروف أن بديع الزمان هو أول من اهتدى إلى المقامات، ليس هو المعروف، وإنما هو المنكر الذي ينكره التاريخ ويبرأ منه، لأن هذا القول الذي ذكره الحمصري! كان معروفًا متداولًا نقله كثير من الأقدمين، كابن خلكان وياقوت الحموي والشريشي شارح المقامات، ولولا ضيق صفحات الرسالة لذكرت ما قاله هؤلاء، ثم لذكرت غيرهم.. واثبت على نصوصهم، ولكن زكي مبارك حين قرأ هذا النص في زهر الآداب ظنه جديداً لا يعرفه أحد.. ثم نقل السباعي نصوصاً تدل على أن النص قد اشتهر في العصر الحاضر كما اشتهر في المصور الماضية، فالشيخ أحمد الاسكندري قال في كتابه عن الأدب العباسي المطبوع 1929: «وكان ممن أعجبته هذه الطريقة طريقة المقامات ابن دريد! فأراد أن يُلَقِّن أهل زمانه هذا النوع من الكلام! ثم قال السباعي: «أرايت يا صديقي أنك كنت جريئاً في قولك ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد

من ارتاب في سبق يدعي الزمان، وقولك كان من المعروف أن يدعي الزمان هو الذي أنشأ المقامات».

وأعجب السباعي في إيضاح هذه الحقيقة فقال للدكتور ما ملخصه: «إن الشيخ السكندري ظل يدرس الأدب المباسي ثلاث قرن في دار العلوم، وهو في كل سنة يؤكد هذا الرأي، فإذا حسبت من يمرهون هذا الرأي من الطلاب تجدهم ألفي طالب أو يزيدون، وأنا أحد من ذكر هذا النص لطلابه في دار العلوم وهي كلية اللغة العربية منذ سنة 32»، وكتابك لم يظهر إلا سنة 34.. وكذلك نشر هذا النص الأستاذ محمود مصطفى في كتابه المقرر على طلاب كلية اللغة العربية قبل أن يظهر كتابك، فماذا تقول في ذلك؟ أمّا كان الأجدر بالشيخ الاسكندري ومن سبقوا إلى معرفة هذه الحقيقة أن يدعوا لأنفسهم هذا الاكتشاف ولكنهم يحترمون الحقيقة، وقد كان من حقي أن أرميك بالسرفه، لأنك الذي سرق ما قاله السكندري ولكن حاشا له فنحن كأساتذتنا نحترم الحقائق ولا نتفضل السواد».

ويعد أن انتهى السباعي من تقرير هذه الحقيقة بشأن نشأة المقامات، لم يشأ أن يسكت عن مهارات زكي مبارك التي يحشو بها النقد ليتناول على الناس؛ فأخذ يعاسيه حساباً عسيراً؛ فقال له:

1 - جعلت عنوان كلمتك (الهجوم الأثم على المصنفي)؛ وهذا أمر غبت عنه، ولم تشهد، فكيف أقدمت عليه دون أن تعلم حقيقة ما كان؟ وكيف تصفه بالأثم، وهو ما لا إثم فيه؟

2 - تزعم أن الخطابات الكثيرة وردت عليك كي تردّ على هذا الهجوم، وأنا أحلف غير آثم أنه لا خطابات؛ وإن كانت فهي لا تتجاوز الخطاب والاثنين.

3 - تقول: إنك بدماً أغفلت الرد عليّ، لأنني كنت من أنصارك في دار العلوم.. والحقيقة المرة التي أسممها لك: أنك ما كنت في يوم من الأيام زعيماً

من زعماء الأدب حتى يكون لك أنصار، وإن زعامتك هذه نسج من نسج المنكبت؛ نسجته من حولك وتركت الناس تلهو به وتلعب.

4 - تقول إن سكوت الأزهرين عن الانتصار للمرصفي أزعجك، وهذا تملق منك للأزهرين، وهم لا ينتصرون إلا للحقيقة، وإذا كانوا قد ورثوا علم المرصفي، فقد ورثوا أيضاً علم المبرد، وهو أبعد سلفية من المرصفي.

ثم كانت الطامة، أن هدد السباعي زكي مبارك، بنقد ما فعله في كتاب زهر الآداب، لأنه قام على تحقيقه وهو أقرب الأشياء إلى صنيع السباعي بكتاب الكامل، وقد وقع زكي مبارك في أخطاء صارخة تكشف مكانته في العلم، وستكون موضع النقاش.

والحق أن زكي مبارك قد انزعج من اتجاه السباعي إلى نقد تحقيق زهر الآداب، لأن أخطاء زكي مبارك فيه كثيرة، فقد حققه في صدر شبابه، قبل أن تستكمل موهبته الأدبية، والأستاذ السباعي محقق ضليع، وقد ترصد خصمه في أهون مقالته، وأشدّها انتهاماً للقراء (فرّد على ذلك بأنه يطلب أن يكون النقاش في الطبعة الثابتة لأن الطبعة الأولى ذات ملاحظات قاسية؛ وليته صبر على النقاش؛ بل حاول أن يسكته ما استطاع).

وفي المقال الثاني الذي كتبه الدكتور مبارك تحت عنوان: «السباعي بهومي يستمر جنائيته على المبرد كجنائيته على المرصفي»، وقد بدأه بأقوال استفزازية مثل قوله إن شبح المرصفي سيلاحقك في يقظتك ومنامك؛ لأن كتابك لن يطبع بعد اليوم قبل أن تشهد كل صفحة من صفحاته؛ بأنك استعنت بتحقيقات المرصفي، وقوله «لو كنت تدرك نعمة الذوق لقدرت قيمة التعصب لرجل مَيّت لا أنصار له ولا أتباع...» وبعد ذلك دخل إلى موضوع النقاش، فقال: إنه حرر المسألة سنة «1937»، والشهخ الإسكندري حررها سنة «1930»، والشهخ المسكندري لا يقرأ الفرنسية، ولكنه نقل المسألة من الطبعة الثانية لكتاب زهر الآداب الذي نشره زكي سنة «1929»، ثم إن مبارك نشر مقالا بالمقتطف سنة «1930» سجل فيه هذه الحقيقة؛ وكان له دوي رنان لأن

الرافعي رحمه الله قد عارضه ورد عليه .. وبذلك يكون الشيخ الاسكندري قد أخذ القضية من كتاب زهر الآداب الذي صدر سنة «1929»، ثم يقول مبارك للسباعي: أنت لم تأخذ القضية من الشيخ الاسكندري، ولكنك أخذتها تعالياً من مجلة المقتطف سنة «1930»، لأنك كنت ناظرًا لإحدى مدارس المعلمين، وهي من المدارس التي تشترك في المقتطف، وهل يعقل أن تثور على صفحات المقتطف مسألة هامة في تاريخ الأدب يشترك فيها زكي مبارك والرافعي، ولا يلفتك إليها أحد الأساتذة أو الطلاب؟

والحق أن المسألة لا تتحمل هذا الضجيج، لاسيما وقد ظهر رأي آخر ينفي أن يكون ابن دريد هو السابق في اختراع المقامات .. ويرى أن أبا القاسم البغدادي هو الرائد الأول، وله أدلته الوجيهة، فإصرار زكي على أن الاكتشاف الذي اكتشفه مسألة هامة، وأن كل من قال بأن ابن دريد هو المبتكر تابع له، هو إصرار فيه نظير. وكان الدكتور زكي كان يعلم أن يهادنه السباعي في الرد، وأن يقابل قسوته بالرفق واللين، ولكنه رأى غير ما توقع، فقد قال في هذا المقال:

«الأساذ السباعي يبالغ في شتمى عامداً متمعداً، ليقهر أصدقائنا على وقف هذه الخصومة الأدبية؛ عساء ينجو من بطش قلمي، وأنا أقول لم أكن أعلم أن اللغة العربية غنية بالفاظ الهجاء قبل أن أقرأ كلمته الثانية، فمن واجبي أن أرحب بمن يعلمني طرائق السباب، ومن أجل هذا أرفض كل الرفض أن ينتهي ما بيني وبينه بالصلح! ولو كان يعقل لعرف أن السرقة من كتاب النشر الفني لا تقض من أقدار الرجال، والسباعي يهدد بنقد مؤلفاتي وهو من فضلها يمشى، فهل رأيتم أقبح وأشنع من هذا الكفران؟

وهذا كلام خارج الموضوع قطعاً! فالذي بدأ بالسب هو زكي مبارك، وقد دخل إليه السباعي من بابهِ والمثل العربي يقول: «البادي أظلم».

وجاء رد السباعي على المقال الثاني الذي لخصته من قبل قوياً، ولكنه لا يتصل بقضية أدبية بل تتبع كل ما خرج فيه الدكتور زكي عن الموضوع ليرد

عليه اوزكي مبارك لم يتمود ذلك من أحد، إذ كان يحزن أن له أن يجرح وينتقص دون أن يؤاخذ أحد.. وقد قال السباعي في بدء مقاله: إن ما كتبه مبارك ليس من موضوع الخصومة الأدبية، وما كنت أحب أن أجاريك في اتجاهاك، ولكن خشيت أن تزين لك نفسك بأنك انتصرت بهذه الشطحات! وبعد هذا التمهيد:

- 1 - قال السباعي ما ملخصه: «إنك ذكرت أنك تفاضيت عني حيناً، لأن بعض الناس من حنثك بأنني أجمل من مقالاتك دروساً لطلبة دار العلوم». والذي قال لك ذلك أحد الخبيثاء الذين يضعون على الناس، فهو قد أضلك وضحك عليك؛ وما كان لشيء من مقالاتك أن يكون موضعاً للدراسة في دار العلوم، وإلا ما سميت دار العلوم.
- 2 - ثم قلت: إنك في سبيل الدفاع عن الشيخ المرصفي لتتقدم لي خدمة أدبية، وأنا شاكر لك ذلك. ومهما بالغت في سطوة قلمك، فهو عندي مثل بنادق الأطفال: تسمع لها دويًا ثم لا ترى أثراً.
- 3 - ثم قلت: إن شرح الشيخ المرصفي يرجع إلى أكثر من أربعين عاماً، وقد انتهى منه قبل سنة 1915م، وإنك رأيت مخطوطاً بميني رأسك، ورأه معك الشيخ الزنكلوني، فما رأيك في أن المرصفي نفسه يكذبك؛ إذا قال في آخر جزء من أجزاء الرغبة انتهى شرح الكامل في 11 رجب «1340هـ»؛ وهي توافق سنة «1923م». فكيف رأيت الشرح كاملاً في سنة «1915م» ثم استشهدت بالمرحوم الزنكلوني؛ وهو رجل قد مات ولو كان حياً ما استشهدت به، ويبحث عن رجل ميت سواء.
- 4 - يقول مبارك إنني الرابع أو الخامس من أساتذة دار العلوم، ونحن أساتذة اللغة بالدار بهذا المدد فجعلني أخيراً، والحقيقة أن هذا تدخل عجيب، فما أنت فينا وما أنت الأول والأخير والفاضل والمفضل، وهؤلاء إخواني، فضلهم فضلي، ومكانهم مكاني وكل واحد منا أعرف بفضل صاحبه من فضل نفسه.

ثم تقول إن خصومتك لي محنة صبّت عليّ، وعليّ أن أتحملها صابراً، وأنت قضيت دهرك ممتحناً بعداوة الرجال وأنا أقول : رجائي أن تكون رجلاً هي هذه الخصومة، لتقف على قدميك، وأنت تقول هذا لاعتقادك أن هذه الخصومة تشغلني كما تشغلك، وهذا وهم لأن مقالي لا يشغل مني غير ساعة كل أسبوع.

ثم سوّدت أكثر من نصف مقالك في أشياء لا صلة لها بالنقد ، وتقول إن السارقين ينهبون أفكارك وأنت تحمد الله على ذلك، وتقول عني «ظليوا جهني إن استطاع، وأنا ماض إليه بقلم أمضى من السيف، وأعنف من القضاء وستعرف أنّا الذي سيكون قلعه أمضى من السيف».

ثم تقول: ماذا أقول في تجريحك ولست بشاعر ولا بكاّتب ولا خطيب.. أما الشعر فلو رضيت لنفسي مثل ما رضيت به لنفسك لسوّيت لنفسي مما قلت ديواناً، ولكذك اغتررت بمن ضحكوا عليك فطبعتم ديوانك، وما ديوانك بشعر شاعر ولكنه تجميع ناظم.. وأما الكتابة فما نحن في مبدائها على صفحات الرسالة وسيمرّ الجمهور ولعله أصدر حكمه عليّ وعليك، وأما الخطابة فإننا مستعدّ لمنازلتك في حقل أدبي، تقول وأقول وستعلم من أنت ومن أنا!

وبهذا المقال تراجع زكي مبارك من المعركة، وقد قال من قبل إنه لن يتراجع، وأنه بلاء صبه الله على السباعي، ولكنه قال في الكلمة التي أعلن فيها تراجعه: تحت عنوان «خصومة لا عداوة».

رأى جماعة من كبار المفتشين وهم الأساتذة محمد جاد المولى بك ومحمد علي مصطفى ومحمود محمد حمزة ومصطفى أمين، وأحمد علي عباس؛ رأى هؤلاء الأكابر بأخلاقهم وآدابهم أن أوقف الجدال الذي أثرته في وجه الأستاذ السباعي بيومي؛ وحجّتهم أنه وصل إلى درجة من العنف تؤذي كرامة المشتغلين بخدمة اللغة العربية ، وأنا أجب هذه الدعوة، لأنها أول دعوة كريمة صدرت، لكف الشريينيين وبين من أخاصهم بقلمني لا بقلبي، فلم أسمع

مثل هذا الصوت يوم خاصمت رجالاً أعزاً ، لم يكن يسمرنى أن يقصم القلم ما بيني وبينهم من عهود ..

ثم قال زكي مبارك بعد كلام طويل يدور هذا المدار .. «أذكر أنني أهنت رجلاً وادعاً بلا نفع ولا غناء ، فما أثرت مهدان النقد الأدبي إلا لفرض نبيل، هو إيقاظ الغواضي من المواقف والقلوب، المهم هو الظفر بنفع محقق للغة العربية، أما العبارات التي آذيت بها الأستاذ السباعي بيومي والتي استوجبت أن يتوسط بيني وبينه كبار المفتشين، وهم لي وله إخوان ، فأتانا أراها هيئة رفيقة على شرط أن تأتيه الغافلين من تلاميذ الموصفي العظيم، وإلا فهي إثم اجتريته في بلاد لا تعرف حقوق الرجال».

هذا بعض ما قاله زكي مبارك في تبرير تخليه عن المعركة، بعد أن أكد من قبل أنه لن يتراجع، وأن رجالاً رجوه في ذلك فصرخ في وجوههم، وقال إن خدمة الحق أولى من كل محاملة .. والحق أن زكي لم يكن يتوقع سطوة السباعي عليه بهذه الحدة التي أزججته حقاً، لأنه تعقب شطحائه التي خرج بها عن الموضوع، فانسفها نسفاً، كما أن إعلانه الصريح بنقد تعليقات زكي مبارك على كتاب زهر الآداب قد أقض مضجعه، فالسباعي محقق عالم دارس وهو في هذه الناحية أقوى من زكي مبارك، الذي لم يكن تحقيق كتاب زهر الآداب لديه إلا وسيلة من وسائل الارتزاق، حين كان مضطراً إليها في ظروف تحدث عنها كثيراً.

والطريف بعد ذلك أن الأستاذ سيد قطب كتب في الرسالة تعليقاً صريحاً قال فيه: قرأت ما ذكره الدكتور زكي مبارك عن الجدل بينه وبين الأستاذ السباعي بيومي... وقد رأيت في الصورة التي عرض بها الدكتور زكي مبارك هذه الوساطة ما دعاني إلى الاستمساك من حضرات من ذكرهم عن الصورة الدقيقة لتدخلهم، فعلمت منهم أن وساطتهم بين الأستاذ والدكتور كانت منصبة على أسلوب الجدل لا على موضوعه، وفي نظري أن مستوى المناقشة بين أدبين ورجلين من رجال التعليم يجب أن يترفع عن هذه اللهجة ..

أما الفحص عن الحقيقة وتساؤل الأعلام هي الموضوعات العلمية والأدبية، فليس لهم عليها اعتراض، بل يسرهم أن يشجعوا عليها ويستزيدوا منهما، وهذا رأي الأساتذة الأفاضل الذين احتج بهم الدكتور للانسحاب من المعركة التي أثاره، فإذا كان لدى الدكتور زكي مبارك ما يقوله بالأسلوب اللائق، فليستمر فيه غير ملوم من أحد، ولا مرجو في الانسحاب..

وقد عقببت مجلة الرسالة على قول الأستاذ سيد قطب بقولها: «أرسل إلينا الأستاذ/ السباعي بيومي مقاله الرابع بهجم فيه على الدكتور زكي مبارك، فهياتاه للنشر، ولكن بعض ذوى الرأي والفضل، وغب إلينا أن نقف هذه المناظرة العتيفة عند هذا الحد؛ بعد أن ألقى أحد المتناظرين الفاضلين القلم إجابة لدعوة زملائه الكريمة».

والرسالة بذلك قد حمت الدكتور زكي مبارك من سطوة الأستاذ السباعي، وكان عليها أن تنشر المقال الرابع الذي وصل إليها، ثم تملن وقف المناظرة، ولكنها جاملت زكي مبارك، حين رآته يجنح إلى الهروب.

وإذا كان جمهرة القراء والكتاب قد راوا أن تراجع الدكتور زكي مبارك يصور الهزيمة، كما عبّر عن ذلك الأستاذ أنور الجندي، الذي قدمناه في أول هذا الحديث، فإن باحثاً آخر هو الأستاذ محمد جاد البنا رحمه الله؛ رأي أن المسألة ليست هزيمة؛ لأن المعركة لم تكن من المعارك الموضوعية؛ ولكنها كانت من المعارك التي لا نصر فيها ولا هزيمة، إنما هي مجال للقدرة على نشر المثالب الذاتية والعيوب الشخصية.. ويبدو أن الأستاذ السباعي قد فهم اللعبة التي يلعبها زكي مبارك، فكال له من الكيل نفسه؛ وحاربه بالأسلحة نفسها التي يجيد استخدامها، فبدأ له وللناس أنه انتصر على زكي مبارك..

وهذا كلام لا يخلو من اعتراض واضح، لأن المعركة موضوعية في صميمها، فهي تتحدث عن موضع الأستاذين المصرفي والسباعي من التحقيق، وموقفهما من المبرد؛ كما تتحدث عن منشئ المقامات في الأدب العربي أهواين دريد أم بديع الزمان الهمذاني؟ وقد خرج الدكتور زكي مبارك عن

جوهر الموضوع إلى تطاول لا مبرر له، وعرف السباعي أن هذا الخروج سيُضيق لب القضية، فجابهه بخروجه عن الموضوع، وكال له كيلاً بكيّل، لذلك كان القول بتراجع الدكتور زكي مبارك بأنه هزيمة مما لا شك فيه، لاسيما أنه تعلّل بأن إخوانه المفتشين في وزارة المعارف قد رأوا وقف المناظرة، وهذا ما لم يحدث، إنما كان اعتراضهم على أسلوبها القاسي، أما المناظرة نفسها، فهم يرحبون بها في ضوء الالتزام الخلقي الذي يمدد عن ذكر المسافس والمهاترات، وهذا ما قاله سيد قطب رحمه الله، ولم يستطع زكي مبارك أن ينكره، فالتراجع هزيمة لا شك فيها؛ ولعلي بسطت موضوع المناظرة، وطريقة تناولها بما يرضي الحقيقة دون تحيز لأحد، وهذا ما أبتغيه.

ملاحظة:

المراجع الخاصة بهذه المناظرة هي :

- 1 - مجلة الرسالة (المجلد التاسع) سنة 1941م، الأعداد الصادرة في 6 يناير، 10 فبراير، 17 فبراير، 24 فبراير، 10 مارس، 17 مارس، 24 مارس.
- 2 - كتاب الأستاذ أنور الجدي (زكي مبارك) ص 152 ما بعدها.
- 3 - كتاب (المبارك الأدبية بين زكي مبارك ومعاصريه) للأستاذ الدكتور محمد جاد البنا، ص 235 وما بعدها.



جدلية الشعر

والفلسفة

ARCHIVE

محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

كثيرة تلك القضايا التي تنتقل - دون
تمحيص كاف - من جيل إلى آخر، حتى
تصبح من المسلمات من هذه القضايا
قضية التناقض الحاسم بين الفلسفة
والشعر، هذا التناقض الذي أدى إلى
التسليم بالمعبارة «التقديرة الذائمة»: «أبو تمام والتنبيي حكيمان، والشاعر
البحثري»، وغفل كثيرون - أو تغافلوا - عن لح زاوية مضبوطة من زوايا التراث
تزاوج بين الراضين تزاوجاً خلاقاً نرى من خلاله الشاعر العظيم ههسوهاً
عظيماً! وههنا ينبغي أن نتوقف ونطيل الوقوف⁽¹⁾.

مما يدعو إلى الدهش والإعجاب أن المعلم الثاني «أبو نصر الفارابي»
الذي بلغ الغاية في تحكيم العقل - هو الذي أنجز لنا نظرية بديعة دقيقة عن
الشعر والثر. صادراً عن ذوقه المرفه الممتزج بمنطقه العقلي. هذا النوق
الرهيف الذي أبدع رسالة لا نظير لها في الموسيقى. بل برع في عزها عزهاً
حيك حوله ما يشبه الأماطير⁽²⁾!

جهر هذا الرائد العظيم منذ وقت مبكر بأن للشاعر أن يتغلسف كما
يشاء مادام يعرف كيف يتغلسف.. يقول الفارابي: «الأقاويل الشعرية هي التي
تؤلف منها أشياء شأنها أن تخيل - في الأمر الذي فيه المخاطبة - خيالاً ما.
أو شيئاً أفضل أو أحسن، وذلك إما جمالاً أو قبحاً. أو جلالة أو هواناً. أو
غير ذلك مما يشاكل هذه.. ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية -
عند التخيل الذي يقع عنها هي أنفسنا - شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى
الشيء الذي يشبه ما يُعاف؛ فإننا من ساعتنا يخيل إلينا في ذلك الشيء أنه
مما يُعاف. تقوم أنفسنا منه (تمافه)، فتجنبه، وإن تيقنا أنه في الحقيقة ليس
كما يخيل لنا».

لمحت عبقرية الفارابي هاتين الخطوتين اللتين توضحان طبيعة الإبداع ورسالته. في أولهما ترسم القصيدة صورة - أو صوراً - خيالية قد تنطلق من الواقع لكنها لا تحاكيه. وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنوع الفكرة التي يريد الشاعر أن يوحى بها إلى القارئ. وهنا تكون الخطوة الثانية التي تتمثل في الخبرات المشابهة التي تثيرها هذه الصورة في ذهن القارئ.

ويرى الدكتور زكي نجيب محمود شيئاً - يستحق التوقف والاهتمام - بين ما ذهب إليه الفارابي وما ارتآه ريتشاردز Richards في «مبادئ النقد الأدبي» من أن «الغاية التي يحققها الشعر هي أن يوحى لقارئه بوقفة سلوكية يريد بها له الشاعر، لا بالقول المباشر، بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الإشارة الموحية.. ويموّل الشاعر على أن تستثير الصورة الخيالية في أنفسنا شيئاً سواها مما يشبهها، لأنها لا تتصل مباشرة بالواقع. ومن ثم فهي وحدها لا تصلح أداة نمسّ بها العالم الخارجي مساً مباشراً. وإذاً لا بد أن استعين بها على إخراج شيء آخر من مكون نفسي - تتواهر فيه هذه الصلة المباشرة لعالم الأشياء الخارجية كما هي واقعية - يصلح أساساً للوقفة السلوكية التي يراد لي أن أفهمها»⁽³⁾.

ويزداد الأمر وضوحاً لو تذكرنا الصور التي تناسرت في «دالية الممرى»: بالك ينوح إلى جوار شاد يترنم. نعى يجاور بشيراً.. حمامة تُفغم بما لا ندريه. فهذه عدة صور تكاد تكون صورة واحدة من جهة، ومن جهة أخرى فهي تستثير - بعد تأملها - صوراً أخرى مما سبق أن خبرناه كأن يعاني الإنسان أحياناً مما أبهجه حيناً. أو يحار في أمر هو خير أم شراً. ويعد تلك الإشارة تتكون لدينا - هنا - وجهة نظر تمثلها «وقفة تملو على الأحداث»، فنراها - مثلاً - عند العقل سواء. كما أن من شأن تلك النظرة أن تشكل سلوكي في مواقف الحياة العملية⁽⁴⁾.

ثم يقول الفارابي: «إننا نعمل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية. كفعلا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول - وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك،

فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أعماله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه.. وكثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه..

ماذا يعني القاربي؟ إن القارئ يتأثر بالوهم الجميل من الشاعر تائراً يدعو إلى إغفال الواقع استجابة لفطرة مركوزة تعشق الجمال وتعلمه على العقل؛ أي أن الشعر إذا أجهد فيه التصوير كان قهيناً أن يفن القارئ فتنة تلهيه عن ذات نفسه، وتجعله يواجه الصورة الخيالية كأنما يواجه واقعاً بل ما هو أكثر من الأمر الواقع⁽⁵⁾.

وذلك كله مشروط بنجاح الأديب في معادلة إبداعه بإحساسه. ومن ثم فالمعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودنا بها العلم؛ لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المحرر... والأديب الناجح لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة في العمل الأدبي. بخلاف العالم الذي لا يملك إذا ما عالج إحساساً إلا أن يحبرنا به. في حين أن الأديب يخلق موقفاً يؤثر هذا الإحساس في نفوسنا؛ فهو بدلاً من أن يصفه كما يفعل العالم، يخلق ما من شأنه أن يجعله حقيقة تملو الحقائق العلمية⁽⁶⁾.

وعلى ذلك فالإطار العام لهذا البحث ينطلق ويتشكل من الإيمان بأن كافة أنواع النشاط الإنساني من فكرية وشعورية تهدف إلى الارتقاء بالإنسان ومساعدته على أداء رسالته في إعمار الكون. وإدراك أسرار الإبداع والجمال التي أودعها خالقه فيه.

ومن الطبيعي داخل هذا الإطار أن يكون لكل نشاط طريقه الخاص، ووسيلته المتميزة للوصول إلى الهدف الذي يتغيأ. ومن الطبيعي كذلك أن يكون التكامل - لا التناقض - هو سمة العلاقة بين تلك الأنشطة بعضها ببعض.

ومن هنا تتعدد المشكلة التي يعالجها البحث وهي تتصل بالعلاقة بين

الفلسفة والشعر، أو بين الفكر الفلسفي والشعر، والدفء من إقامة الحوار،
وافتراس التناقض بينهما. ولذلك تصدى البحث لمعالجة تلك المشكلة التي
اختارها داخل الإطار السابق.

ويعد أن بلور البحث قضية شرع في تحديد الأهداف التي يأمل
تحقيقها، من خلال طرح مجموعة من الفروض مصوغة على شكل أسئلة،
تتركز في إجابتها تلك الأهداف:

ما المقصود بالفكر ومتى يزداد حظ الإنسان منه؟

وما العلاقة - قديماً وحديثاً - بين الفكر والشعر، وهل تتماثل مع

العلاقة بين العلم والشعر؟

كيف يوجد الفكر في الشعر، وما الصورة المثلى لهذا الوجود؟

هل نجد جنوراً للفكر الشعري في التراث؟^١

وأخيراً.. كيف تم «ابتعاث الظاهرة»، وإنضاجها في الشعر الحديث،

على يدي العقاد، علم الديوانيين الأشهر؟ وما الذي أثاره شعره «الفلسفي»

من اختلاف عميق في المواقف بين خصومه وأنصاره؟

- 2 -

1-2

يقصد بالفكر هنا تلك القضايا الكلية الخالدة التي يطرحها الشاعر
في شعره، متجاوزاً خلال هذا الطرح ملامسات التجارب المعيشة، ومتأملاً
ذاته في بدايتها وحياتها ومصيرها، وفي علاقتها بالكون والمجتمع من حولها.
وخلال هذا التأمل تتواتر الأسئلة الملغزة التي أعيت الإنسان وأبرزت عجزه:
من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ في محاولة لسبر أغوار الحياة، والوصول إلى شيء
يهدئ من قلق الإنسان في تلك الحياة التي تجسد عجزه وحيرته وعذابه،

ابتداء من لحظة الميلاد التي لا يشعر به، وانتهاء بلحظة الوفاة التي يخافها.. ولا يطلبها!

وكلما زاد حظ الإنسان من الإدراك والحساسية ازدادت رغبته في التساؤل، مع ثقته بأنه ينتهي غالباً بالعجز واليأس (فصار كأنه يمارس التساؤل كما لو كان غايةً في ذاته، ويتذوق العجز واليأس كأنهما ثمرة فلسفية، وحقيقة مريحة؛ إنه مقطوع، منذ أن أدرك محنة الحياة وغموض البداية والمصير، على نزعة التطلع إلى تفسير شامل لما يكتنفه من ظواهر. وهذه النزعة كانت الباعث الأول في نشأة المعتقدات الروحية التي حاولت تفسير ما يكتنف الحياة من غموض وإبهام في قضايا الحياة والموت، والخير والشر، والحق والباطل، وكل ما ينطوي عليه الواقع من صراع بين المرء والطبيعة من جهة، وبين الفرد والمجتمع من جهة أخرى^(٨).

2-2

اختلف النقاد منذ القدم في علاقة الشعر بالفكر والتأمل. فأوجد بعضهم خصومة مختلفة بينهما، كأفلاطون الذي أسلم زمام جمهوريته للفلاسفة، وأبعد الشعراء، ولم يقبل سوى الشعر الذي يُشفي على الأكمة أو يشهد بمظالم الرجال (على حين أن البعض الآخر من هؤلاء النقاد دهش من افتعال التضاد بين الشعر والفكر، بل تجاوز بعضهم «كولدرج» ذلك إلى تأكيد أن الشاعر الكبير لا بد أن يكون فيلسوفاً عظيماً. وأن الفيلسوف الصادق لا بد أن يكون شاعراً مبدعاً! وقد حاول فريق ثالث أن يوثق من تلك الرابطة، معتمداً على استحالة الفصل بين الشعور والعقل فرأى «أن الفلسفة شبع للشعر، والشعر تجسيد للفلسفة»^(٩).

وهي تراثنا النقدي كان الفصل حاداً بين مجالَي الشعور والتفكير. تشير إليه تلك المقولة الدائمة «أبو تمام والمتنبي حكيماء، والشاعر البهتري» كما تدعمه تلك المنزلة الوسطى التي وضع النقاد فيها المعري ثم التوحيدي:

وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة⁽⁵⁾ ثم استبعادهم شعر الصوفية من مجال الأدب، وإلحاقه بالفلسفة. وفي مثل هذا المجال حُقّ للبحثري أن يتية بشعره الذي جسّد هذا الموقف النقدي. وللقاد أن يشبموه رصاً وإعجاباً إنه يفصل فضلاً حاسماً بين المجالين السابقين، بل يقرّع هؤلاء الذين يدعون إلى التزاوج والتكامل بينهما، أو إلى نوع من حمن الجوارا فيقول - وكأنه يقرر قواعد نقدية لا هناك من الالتزام بها:

كُلِّفْتُمُونَا حَدُودَ مَنْطِقِكُمْ بالانطلق، ما نوعه وما سببه
ولم يكنْ ذُو الْقُرُوحِ يُلْهَجُ والشعر لمح تكفي إشارته
والشمر يُغني عن صديقه كَذِبُهُ وليس بالهذر طوكت خطبه

ونتيجة لمبطرة مثل هذا الجو على المجال الأدبي لم نجد أحداً ينصح الشادين الواعدين في دنيا **الأدب بالإحاطة** بالتضافات أو التمرس بالأفكار العميقة. فتحن نقرأ في كتب التراث نصيحة «والبه بن الحباب» لتلميذه «أبي نواس»، ووصية أبي تمام للبحثري: «فوجد كلتيهما تركز على استمباب التراث الشعري للسابقين، والإحاطة بأساليبهم التمييزية، كي يحقق كل منهما ما يصبو إليه من إجادة وتقرّد في المجال الأدبي»

وهكذا ضُرب بسور له باب بين مجال العقل ومجال الوجدان. مع أن هذا الفصل لا يتفق واستخدام العربية لألفاظ «العقل، والقلب، واللب» بمعنى واحد تقريباً - هو دلالتها على القوى الواجدة والمدرّكة والعاقلة في نفس الإنسان⁽⁶⁾.

ويطول بنا القول لو استمرضنا عشرات الآيات القرآنية التي تختم بمثل قوله تعالى: «(إن هي ذلك لأيات لقوم يعقلون)» أو «يتفكرون» أو «يتذكرون» أو «لأولى الألباب» أو «(إن هي ذلك لذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد)»⁽¹¹⁾... وغيرها كثير - لتنتهي من إنعام النظر فيها إلى أن هذا الفصل المتعسف بين ذينك المجالين غير موجود في كتاب العربية

الأعظم، ولا هي اللغة المشتركة التي أنزل بها، وإنما هو شيء طارئ وغريب عليهما.

حقيقة يقوم الشعر على الانفعال والخيال، والفكر على المنطق والحقيقة والتحليل. لكن افتراض المناقضة بينهما تصف لا مبرر له؛ فقد يستمد الشاعر انفعاله وعاطفته من حقائق الحياة، كما أن الخيال ليس مقطوع الصلة بهذه الحقائق، بل لعله رؤية طريفة لها!

والقاء نظرة على تراث بمض المباشرة من البشر تدعم التجانص والتكامل بين الفكر والشعر؛ فكبار المفكرين من أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو وابن سينا ذوو أساليب تصويرية شاعرية. كذلك كان عظماء الشعراء من أمثال سوفوكليس ودانتي والمتنبي وأبي العلاء مفكرين وحكماء.

إذا فالأفكار موضوعات صالحة للشعر، كما أن المواطن والوقائع والأشياء موضوعات صالحة للعلم والفلسفة. وإذا كان الشاعر قادراً على إدراك الحقيقة الكلية حين يعيش حياته بصدق، ويتأملها بعمق وإخلاص - هالفيلسوف يقترب من الشعر حين يتخفف من لغة المنطق، ويمتص من لغة التجربة والمعاناة، والذي يجب أن يتحقق في الفكرة لكي تتحول إلى شعر هو ذاته الذي يجب أن يتحقق في العاطفة أو الواقعة. وهو عدم معالجة هذه أو تلك معالجة موضوعية محايدة. بل أن نُحصها هي ذات أنفسنا، ونتركها بكل ملكاتنا⁽¹²⁾.

- 3 -

1-3

إن التقابل القائم بين الأدب والعلم ليس موجوداً بذات الدرجة بين الأدب والفكر؛ فالعلاقة الأولى تقوم على المخالفة والمغايرة؛ لأن العلم هدفه الوصول إلى القانون العام الذي ينطبق على أفراد مختلفين أو جزئيات كثيرة. دون

نظر إلى الفوارق الأخرى التي لا تدخل ضمن اهتمام القانون المعين الذي يريد العالم تحقيقه. ومن ثم فهو موضوعي لا يهتم بالأفراد، أو بصفاتهم التي تسمُّ كلاً منهم. وإنما يبحث عن «العام» والمشارك بينهم.

العلم ينظر إلى موضوعات بعته وكأنه ليس في الوجود «إنسان» في حين أن الأدب ينظر إلى موضوع تجريته وكأنه ليس في الوجود إلا الإنسان! فالعلم مثلاً وهو يبحث في جانب من جوانب الإنسان، يتجاهل أنه إنسان وينظر إلى الجانب الذي يبعثه، وكأنه مجرد ظاهرة من ظواهر الطبيعة، فلا فرق في تشريح أعضاء الجسم بين أن يكون ذلك التشريح منصباً على جسم إنسان أو على جسم حيوان. فهو والحالة هذه «يُطبعن» الإنسان على حين أن الأدب «يؤنسن» الطبيعة! حينما ينفع الأديب من حياته هو حياة في البحر أو الزهرة أو القمر، فيحول «موضوعه» إلى كائن حي يبادل شجونه ونشواته! مسقطاً من حسابه ما هو مشترك وعام بين جزئيات الظاهرة، أو أفراد النوع الواحد. ليستقي ما يجعل «الشيء» متميزاً و«الفرد» فرداً فرداً⁽¹³⁾.

3-2

أما علاقة الأدب بالفكر فلا تتصف بذلك التضاد القائم بينه وبين العلم لأن الأفكار أو «القيم» هي جذورها الأساسية الثلاثة: الحق والخير والجمال، وما يتفرع عنها من معاني «الصدق، والعدل، والحرية، والمساواة».. ليست من العلم لأنها تستعصى على التحديد القاطع. كما أنها أيضاً ليست من الأدب؛ لأنها على درجة من التعميم والتجريد اللذين يتنافيان مع الأدب الذي يأخذ بالتخصيص والتفريد.

ومع ذلك فتلك الأفكار/ القيم لها في حياة الإنسان من الأهمية والخطورة ما يجعلها هي وحدها - دون طرقي الأدب والعلوم - التي يمكن أن تثار الحروب بين الدول إذا هي اختلفت في شأن يمسها. كما قد تنشُب

المعارك القتالية بين الأفراد إذا دب بينهم بعضهم مع بعض، خلاف هي مجالها؛ وللأسف لا سبيل إلى اتفاق الناس على تعريفات محددة لتلك «القيم»؛ فكل واحدة منها كأنها البثر الغزيرة الماء، يستطيع كل من شاء أن يفترف منها أي معنى أراد. ومن هنا كانت أهميتها، ومن هنا كانت خطورتها؛ لأنه ما من تغير في حياة الإنسان إلا وهو مرتبط على استبدال «قيمة» بأخرى⁽¹⁴⁾.

وإذا ما جئنا إلى «شكل» هذه «القيم» أو التعبير عنها؛ وجدناه ينحو أحياناً منحى الأدب، حيث يصوغها المفكر صياغة أدبية. وهي بعض الأحيان قد يحاول أن يقرئها من دقة العلم فتأتي مطبوعة بطابع الفلسفة، فأبو الملاء الأديب ملأ أدبه بنقد القيم إلى درجة تقريه من الفيلسوف. هي ذات الوقت الذي نجد أبا الفلاسفة «فلاطون» يصوغ فلسفته صياغة أدبية حية رهيبة. تتيج لها أن تحتل مكاناً بارزاً في عالم الأدب.

لعله قد اتضح الآن مدى الافتعال في إقامة هذا التمازج الحاد بين الشعر والفكر؛ ومن ثم فلا مجال للتساؤل: هل يوجد الفكر في الشعر؟ وذلك لسبب بسيط هو أن الشعر لا ينبع من منطقة بعيدة عن سيطرة العقل. وهو لا يعطي نفسه من أول قراءة، بل لابد من الجهد والمشقة كي نشارك الشاعر في تجربته ونفعل معه بها. وهذا الموقف نفسه هو الذي نقفه لاستيعاب قضية فكرية ضخمة.

نعم لا يوجد تضاد بين البناء المنطقي للأمور والبناء العاطفي لها. وإذا فهمنا خلو الشعر من الفكر، أو كونه يرفض منهج المنطق بحكم طبيعته؛ نظرة تتجاهل كثيراً من طبائع الأشياء، كما تتجاهل تطور الفن عبر العصور. وهي لا تخدم - بالتالي - قضايا الثراء أو النضج العاطفي، بل إنها - على العكس من ذلك - قد تخدم التكاسل في تلقى الشعر، والاسترخاء المذموم في قراءته⁽¹⁵⁾.

- 4 -

كيف يوجد الفكر في الشعر؟ هذا هو السؤال الجدير بالطرح في تلك القضية، بدلاً من التساؤل عن وجوده أو عدم وجوده فيه!

الفكر درجات وطبقات. فهو قد يعمق إلى الحد الذي يلتحم فيه بمدن الشهور الأعظم، ويختلط بالوجدان فتكون النتيجة مزيجاً شعورياً متطابقاً معقداً مصبوحاً في تركيب وموسيقى مقنع ومطرب، وقد يبقى عند ترتيب المقدمات والنتائج، فهتبعه ذهن القارئ، يفهمه أو لا يفهمه، يتقبله أو لا يتقبله، ولكن تأثيره يبقى محدوداً. وقد تطفئ التفسيرات المنطقية طغياناً زائداً، فتترك القارئ في حالة يحس معها وكأنه يستقبل شيئاً قريباً من اللعب بالأفكار، يشابه بناء الألفاظ⁽¹⁶⁾.

ولكن إذا أتيج لـ «شعر الفكرة» الشاعر البارع المثقف، فإن هذا الشعر يبدو خلقاً آخر جميلاً ورائعاً، فاعلاً وخالقاً مثل هذا الشاعر قد «يستبطن» الطبيعة مثلاً، فيربطها خلال هذا الاستبطن ما يثير ويدهش: لأنه يضعنا على أبواب تأملات جديدة في نفس الموضوع، وينمى خبرتنا بالطبيعة، وما يمكن أن تنطوي عليه من معان. وهو لا يزيد في معلوماتنا كثيراً عن «الشيء الطبيعي» الذي نتأمله، لكن إحساسنا بهذا الشيء يتغير.. وهذا التغير يمكن أن ينسحب على أشياء أخرى في الطبيعة، بل وفيها نرى أو نتأمل عموماً، بحيث يمكن أن تتسع الدائرة لتشمل حياتنا كلها، فتصبح هذه الحياة موضوعاً لنظر أدق، وتأمل أعمق، ورؤية أوضح⁽¹⁷⁾ فالإحساس بمشاعر الآخرين يعني تعاطفنا معهم، كما يدل على نضج الوجدان وسموه وتطلمعه إلى المثل الأعلى في علاقة الإنسان بغيره، فضلاً عن علاقته بربه ونفسه، إن مجتمعاً بهذه الكيفية «كالجسد الواحد» لخلق بكل رقي وسعادة.

كيفية وجود الفكر - أو تجسده - في الشعر، هو القضية إذاً هي كل شعر جيد نجد فكراً عميقاً يعبر عنه الشاعر بطريقته هو؛ إذ ينتزعه من المجال العقلي المجرد ليثبت فيه حرارة الوجدان ويكسوه بأحاسيسه الذاتية.

إنه يتعامل مع الفكر بطريقة تختلف عن تعامل غيره معه، عالماً كان أو مؤرخاً أو فيلسوفاً.

وما هو ذا واحد من الشعراء النقاد⁽¹⁸⁾، يصور لنا هذه الرحلة الفنية المثيرة. فالشاعر تمثل الفكرة عنده دافعاً إلى حركة الوجدان. فهي حين يدركها بعقله تصبح في بعر تأمله، وتتمكس على وجدانه، وتكتسب بالصور النابضة، لكي يستطيع التعبير عنها تعبيراً شعرياً. والفكرة المجردة ينبغي أن تسلك في نفس الشاعر نفس المسالك التي تخوضها التجربة البشرية كتجارب الحب أو البغض، والإعجاب أو النفور، حتى تستطيع أن تكون شعراً. إن الشاعر في عرضه لإحدى القضايا الفكرية، والعلمية، لا يملك إزاءها، إذا أراد أن يمرض لها، إلا موقفين هما: الحب أو البغض وهما انفعالان وجدانيان. لا يعنيان الموافقة أو الرفض، وهما أيضاً موقفان فرديان. ولذلك لا بد للشاعر حين يعرض لتجربة فكرية أن تكون تلك التجربة إحدى تجارب الذاتية، أو أن يمثلها تمثلاً عقوبياً حتى تصبح كأنها هي! فهى فيها دافعاً شعرياً يستثير ملكته ويحرك كوامن نفسه، ليبر عنها بالأسلوب الذي يعبر به عن عواطفه؛ حيث يخلق بالفكرة على جناح الخيال، ويعد تركيبها مستخدماً الصور والتشبيهات وغيرها من ألوان العمل الشعري. إن التجربة عندئذ تلتزع من عموميتها، لتكتسب طابعاً فردياً.

وكما سبقت الإشارة، فالشرط الوحيد لتحول «الفكرة» إلى «قصيدة» هو ذاته الشرط الذي يجب أن يتحقق في الماطفة أو الواهمة. وهو ألا نمالج هذه أو تلك معالجة محايدة؛ فالشاعر المفكر يأتي شعره ثمرة للتزواج بين قلبه وعقله.

وإذا كان الشاعر قادراً على إدراك الحقيقة الكلية حين يعيش حياته بصدق، ويتأملها بعمق وإخلاص؛ فالفيلسوف من ناحية أخرى يقترب من الشعر حين يتخفف من اللغة المنطقية التحليلية، ويجنح إلى اللغة التصويرية التي تصدر عن معاناة وانفعال!

وللأستاذ العقاد دفاع مجهد عن «شعر الفكرة»⁽¹⁹⁾ نفى فيه على من يرون: «أن الشعر وجدان»، خالطين بين وجدان الهمجي وجدان الصوفي؛ وغافلين عن أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير. وعن أن نقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان. وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن مزجة الإنسان أنه يحس حين يفكر ويفكر حين يحس؛ وأن نصيبه من الإنسانية يكون بقدر نصيبه من الفكر والإحساس. فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير. ولا يكون الأدب كاملاً حين يعبر عن إنسان ناقص في الزم مزياه؛ ثم يُزرى على سخافة شاعت بين الناس؛ هي اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان، والإنسان يحس بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويثن وينوح؛ وأخيراً يختم نقده لهم بتأكيد أن الأدب وجدان. لكنه وجدان إنسان. ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير. ولن يخلو الأدب المعبر عنه من هذا المزيج المتوازن: ومن ثم لا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه في التفكير؛

وليس أدل على أن العقاد لم يهمل الوجدان ليعلي الفكر؛ من تقديره البالغ لأهمية الشعور والإحساس في الشعر. لأن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى «شعرياً» تهتز له النفس، أو معنى زرقا تصدف عنه الأبصار، وتعرض عنه الأسماع. وكل شيء فيه شعر إذا كانت فيها حياة، أو كان فيها نحوه شعوراً وكل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيس عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبت فيه من هواجسنا وأحلامنا - هو شعر وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة؛

والتصور خير معين للإحساس، وشاحذ للغبة أو للتنفور. فإن الأم التي تظهر إلى طفلها الوليد، ثم تقضى عشرين عاماً وهي تتصوره عريساً سعيداً - لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره، والرجاء في بقائه طوال تلك السنين؛ إننا من نسج التصور نخلق الحل النفسية التي نضيقها على آمال الفيب ومشاهد الميانه⁽²⁰⁾؛

- 5 -

1-5

ظلت الفجوة المفتعلة بين الشعر والفلسفة تزداد اتساعاً، حتى العصر الحديث؛ فما إن يسمع الناقد الشعر موصوفاً بها حتى يهبط ليهيئته من سوءاتها، أو سوء سمعتها كأنما الشعر والفلسفة لا يلتقيان، أو كأن تصوير بعض الأحاسيس لا يحتاج إلى فلسفة، وجلاء بعض قضايا الفلسفة لا يحتاج إلى إحساس، ونتيجة لهذا الفصل الحاسم بينهما ظل الشاعر - طبقاً لتلك الوجهة - مقتصرأ على الخيال والعاطفة، والفيلسوف صاحب منطق يفرض وراء الأصول الأولى للظواهر!

شيء قريب من هذا حدث بالنسبة للعقاد، الذي جاء شعره امتداداً وتجسيدا للتزاوج الخصب بين الشعر والفلسفة. كما أثار معارك أدبية لايزال يتردد صداها؛ إذ يكاد يجمع والدارسون على تفرد العقاد المفكر والفيلسوف والموسوعي، أما إذا أضيفت الشاعرية إلى تلك الصفات النادرة فإنها على الفور تحدث اختلافأ كبيرأ يصرط فيه البعض إلى حد إرجاع كثير مما أخذ عليه من مواقف إلى إخفاقه في هذا المجال. وقد رسخ هذا الرأي/ الاتهام - منذ العشرينيات وربما قبلها - داخل مصر وخارجها⁽²⁰⁾.

وقد تناول شاعرية العقاد باحثون كثيرون تراوحوأ بين منحمس لها إلى حد الغلو، ومُرّر بها إلى حد الجحود. ونأى فريق ثالث بنفسه عن ذينك الموقفين، وتجرد لجلاء الحقيقة التي جاءت غالبأ في صالح العقاد. اللهم إلا أن ترتبط القضية بالشعر الفلسفي⁽²⁰⁾ فهنا يثور الغبار، ويحتدم الجدل!

ولم يكن العقاد غافلاً، أو ساكناً، عن ناقدية، وإنما تصدى لهم - كما أشرنا سابقأ⁽²³⁾ - مقنناً ببيانه المحكم وحججة القوية التناقض الذي زعموه بين الفلسفة والشعر. عازماً على محو هذا التناقض المفتعل، محققأ بذلك التكامل الخلاق بينهما؛ فالشاعر العظيم لابد أن يكون فيلسوفاً متميزأ. والشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم. ولن يكمل الإنسان بغير

ارتضاع في طبقة الحس، وارتفاع في طبقة التفكير. إن التمام في مزاياء أن يتم له الحس، ويتم له التفكير⁽²⁴⁾... ويظل يُطلى من قامة الشعراء الذين تلمس لديهم «القراءة الحميمة بين السليقة والبديهة الموصولة بالفكر، والذين جمعوا بين ملكات الشعر والفلسفة، ومواهب الإحساس والتأمل»⁽²⁵⁾ ومن المدهش أن نجيب محفوظ، تعرض للقضية منذ وقت مبكر حينما تسأل: «أينبغي للفنان أن تظل أعماله خالصة لوحه الفن، بريئة عن التفلغل الفكري، أم يجوز له أن يطرق الموضوعات العقلية والأفكار الفلسفية؟» ويجيب عن تساؤله بأن للفنان ذلك إذا كان فيه عون له في أدبه. ويحظر عليه تسخير فنه لعرض فلسفته»⁽²⁶⁾.

والهدف الذي ينبغي تحديده والالتزام به هو بيان مدى نجاح العقاد - أو إخفاقه - في شعره الفكري، أو مصالحته بين الفلسفة والشعر. دون التطرق إلى جوانب كثيرة يُفري بها البحث في شعره.

ARCHIVE

2-5

وهنا وقفة نراها ضرورية أمام رأي الدكتور زكي نجيب محمود في شعر العقاد. إذ يرى فيه البصر المؤدي إلى البصيرة، والحس المحرك لقوة الخيال، والمحدود الذي ينتهي إلى اللامحدود؛ لأن العقاد - وكل شاعر عظيم - ينتقل من المرنى والمحسوس إلى رحاب نفسه ليجد فيها عالمًا يمج بصور أبدية خالدة لا تقتصر على مكان بعينه أو زمان بعينه. فتصبح بالنسبة إلى وقائع الحياة الجارية بمثابة النموذج من تطبيقاته؛ فالأول ثابت والثانية عابرة⁽²⁷⁾، ولولاها لكانت هذه صماء خرساء، لا تجد اللسان الذي يعبر عما انطوى في دخیلتها:

والشعر السنة تُفضي الحياة بها إلى الحياة بما يطويه كتمان
لولا القريضُ لكانت وهي هلجنة خرساء، ليس لها بالقول تبيلان
وينتقل الدكتور زكي - في إعجاب زائد بالعقاد - من التنظير إلى

التطبيق على القصيدة الأولى في الديوان «فُرْضَةُ البهر» ويشير إلى أول لقطة حسية يلقطها الشاعر ببصره هي ظهور ضوء الفرضة (المهناء) واختفاؤه. فهدخل بها إلى طوية نفسه، فوجد أن الضوء المرئي لا يخفي عن هداية الفكر شيئاً، وانطلاق الضوء على جوانب الهم بلا حدود يقابله انطلاق العقل حراً نافذاً. صورتان متشابهتان، لكن الأولى تظل حادثة مليمية حتى تسعفها الأخرى فتضفي عليها المعنى:

قطب السفين وقبلة الريان	ها لبت نورك نافع وجداني
يُزجي منارك بالضمياء كأنه	أرقّ يقلب مقلتي ولها
وعلى الخضم مطارح من ومضيه	تمري مدلهة بغهر عنان
كمطارح الأفكار في لجج على	لجج من الشبهات والأشجان
تخفي وتظهر وهي في ظلماتها	باب النجاة وموئل الحيران

واللقطة الحسية الثانية التي يلقطها الشاعر ببصره هي الحركة التي تمج بها المهناء من راحلين وقادمين، والتي تدفعه إلى القوس في أعماق نفسه مرة ثانية ليرى صميم الحياة اضداداً متجاوزة: هير ويهر، شرق وغرب، وراجل وقادم، ومغترِب وعائد⁽²⁹⁾؛

فيها التقى برّ ويهر واستوى	شرق وغرب ليس بمستويان
بسطت ذراعها تودع راحلاً	عنها، وتحفل بالنزول الداني
زمر تواقت للفرار، فقاصد	وطننا، ومغترِب عن الأوطان
متجاوري الأجساد مُفترِقي الهوى	متبايني اللهجات والألوان
فانظر إلى تلك الوجوه هينها	شتى ديار جُمعت بمكان

ولبت العقاد لم يجمال النتيجة هذا الإجمال الحاد وترك للقارئ لذة تشريحها من خلال الجزئيات السابقة لها:

ثم يعود الشاعر إلى المحسوس مرة ثالثة فهيرى الميناء نائمة بصخرها وسط الموج، فيرتد من هذه الصورة إلى طوية نفسه ليرى داخلها النموذج العقلي في صور عدة: حصن حصين، طود راسخ، بطل صنيدي. وهي كلها توحى بقدرته الفائقة على صد الزوايج ودحض الدجالين!

لكن الدكتور زكي نجيب - كالفواص الماهر - لا يقنع بالقريب، فيفوص في الأعماق وينتقل من الميناء إلى العقاد، ويقرأ القصيدة على ضوء جديد.. يرى العقاد فيه متحدثاً عن نفسه بخصائصها المبهزة؛ فهو قوي البناء متين الأخلاق، ماضي العزيمة، ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم. تكنفه في دنيا الفكر، مشكلات فينفذ فيها بشمع العقل حتى يهدي ويهتدي. حكم من سفينة عقلية جرفها الطوفان فكان لها الجودي الأمين! وكم من شاردة في الفكر، وكم من واردة أسست له القيادة واطمأنت عنده في موضع مستقر آمن. وكم تتنوع الأفكار والثقافات في رأس الشاعر ثم تتوحد وتتكامل في شخصه الفريد، كما تتنوع الأحياء والأشياء في الميناء ثم نوحدها معاً وحدة الميناء⁽³⁰⁾.

تلك قراءة أخرى للشعر لا ترفضها القصيدة، بل قد ترحب بها، ويقراءات كثيرة غيرها. ويبدو أن شخصية الشاعر وما تفردت به كانت وراء هذه القراءة؛ فصاحبها يعلم أكثر مما نعلم عن تلك الشخصية الفذة النادرة، التي قدرها صاحبها حق قدرها، بل بالغ في ذلك مبالغة لا تقبل إلا من مثله!

3-5

على أن ذلك لا ينبغي أن يعول بيننا وبين إبداء بعض الملاحظات التي قد تخفف من حدة تلك المبالغة؛ إذ لا يخفى ما هي الأبيات من تأثر واضح بالتراث من الإرساد للقافية والتمهيد لها، عن طريق الإكثار من «الطباق» و«المقابلة» هي مثل قوله: «التقى بر ويهر، واستوى شرق وغرب - تودع راحلاً.. وتحفل بالنزول الداني».

زُمَرٌ تواهت للفراق ، فقاصدٌ وطنًا ، ومفتربٌ عن الأوطان
متجاوري الأجسام مفترقي الهوى متبايني اللهجات والألوان

الشاعر هنا يفترق عن «الشعر المصري» الذي بشر به الديوانيون واتخذوه سبيلًا للإزراء على «التقليديين» معثلين في قمتهم السامقة الشهيرة «شوقي» والعقاد - كما يقرر في شموخ زائد - يختلف هو وجهه عن سبقه أو عاصره لأنه ولید مدرسة «أوغات في القراءة الإنجليزية.. ولم تكن الألمان، والطلليان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين!» وكان أديباها مبتدعين في إعجابهم بالشعراء الأجانب، لا مقلدين ولا مسوقين.. وحريصين على الاستقلال بالرأي عندما يشاربون الآداب الأجنبية.. لقد قرأوا أدبهم.. ومن ثم لم يدخلوا عالمها مُنمضين أو خلوا من الرأي والتميز»⁽³¹⁾ بل إنه عندما نعت شوقي في «بيانته النقدي» الشهير بـ «الشاعر العظيم» مالمث أن الحق باللقب ما جملة نوعًا من الهُزء بشوقي ويشمره: شعر القشور والطلاء والحواس الضلالة والمدارك الزائفة.. أشرف منه من بكم الحيوان الأعجم»⁽³²⁾.

ويبدو ما في هذه النظرة من «غلو نقدي» ضاعف من حدته عواملٌ سياسية واجتماعية متشابكة. ودوافعٌ ذاتية يطول تفصيل القول فيها. لكن لا مناص من إشارة خاطفة دالة إليها.

4-5

من القضايا التي لا تحتل كثيراً من النقاش أن اعتزاز العقاد بذاته - أو تفرد - ملمحٌ بارز من أهم ملامح شخصيته تشي به مواقفه الكثيرة، ومؤلفاته الدائمة ضد الطفيلان والاستبداد في النازية والماركسية وكل ما يحمل شبهة «الحكم المطلق».

هذه الفردية وسمتَ منهبه النقدي بالذاتية، والبحث عن قدرها: «كنت أنت ولا تكن غيرك، ولا تلمس ذاك».. ومن ثم ركز جهده في البحث عن

«الشاعر» في شعره: «هإذا أردت أن تعرف الجزء فلا محيص لك من الرجوع إلى كله الذي تجزأ منه. إذا أحببت أن تفهم الكلمة فافهم المتكلم». وحول ذلك دار حوار طويل بينه وبين طه حسين الذي اهتم بـ «الشعر» لا بالشاعر.

وأصالة الفردية، وتقديس الحرية كلامهما يشكل أبرز الملامح النقدية في مسيرة العقاد. وهو دائماً يؤكد أن الحرية لا تناقض النظام؛ لأنها تعني أن تختار، والفوضى هي أن تفقد كل اختياراً⁽³³⁾.

وقصيدة «العقاب الهرم»⁽³⁴⁾ من خير النماذج، التي تدعم هذه الرؤية النقدية، وتؤكد خصائص هذه الشخصية المعترزة بذاتها، والقابضة على قيمها في أحلك الظروف. كما تبرز قدرتها على «التفلسف» والانتقال من الجزئيات إلى الصورة الكلية التي تجمعها وتخلطها. «فها هنا عقاب زالت عنه قوة شباب، فحسب على الأرض عاجزاً عن النهوض. فقد حطمت السنين! وما حوله لا يكف عن الحركة، في حين لم يمد له من حياته إلا الحطام. لكنه لا يزال مرهوباً الجانب لا تقوى بُغات الطير أن تنظر إليه، حتى يمد أن زالت عنه «السطوة» إنه يمثل صورة المجد المخوف، المهيب، المرهوب الجانب. تذهب مع الأيام سطوته المادية لكن تبقى له الهيبة والرغبة»⁽³⁵⁾.

يَهْمُ وَيُمِيبُهُ النَّهْوضُ فَيَحْتُمُ	وَيَعِزُّمُ إِلَّا رِيضُهُ لَيْسَ يَعْزُمُ
وَيَثْقُلُهُ حَمْلُ الْجَنَاحِينَ بَعْدَمَا	أَقْلَأَ وَهُوَ الْكَاسِرُ الْمَتَقَحُّمُ
لَمَنِيك يا شَيْخَ الطَّيُورِ مَهَابَةً	يَفْرُبُغَاتُ الطَّيْرِ مِنْهَا وَيَهْزُمُ
وَمَا عَجَزَتْ عَنْكَ الْفِدَاةُ وَإِنَّمَا	لِكُلِّ شَبَابٍ هَيْبَةٌ حِينَ يَهْرُمُ

وقفة الشاعر هنا أمام العقاب المحطم شبيهة في جوهرها بوقفة سلفه الجاهلي أمام الطلل. فالعقاب الشموري واحد في الحالتين، أما مضمون الخبرة الحسية فيختلف باختلافها عند كليهما، ووحدة الصورة مع اختلاف المضمون تبين أين تكون الصلة بين مراحل الشعر قديمه وحديثه، وأين يكون تقرد الشعراء⁽³⁶⁾.

وهكذا يعضى الدكتور زكي نجيب في إعجابه بشعر العقاد مسبوفاً بإعجاب أكبر وأعمق بشخصيته المنفردة الشامخة؛ فهو أقرب إلى الهرم والكرنك منه إلى جدول الماء وإناء الخزف... «القصيدة عنده بناء من الصوان، والقلم في يده هو إزميل النحات؛ فهي مسلة قديمة قُدَّت من حجر الجرانيت لترسخ في الأرض وترتفع إلى السماء»... «هاهنا العمق والسموق معاً».

ويفيض في ضرب أمثلة لتلك القصائد التي تمتع الحس وتغذي العقل. كما في قصيدته «أنس الوجود» التي يرى في ثماثيلها صورة صفري لمصر الكبرى، في صور شعرية هي أدخل في باب «الجليل» منه في باب «الجميل»⁽³⁷⁾.

- 6 -

1-6

مما يلقي مزيداً من الضوء على «تجديد» العقاد في عالم الشعر ويحدد مدى ما أضافه في مجال الإبداع: أن نتوقف أمام الوجه الآخر المقابل - والمضاد - للوجه الأول الذي آمن به الدكتور زكي نجيب إيماناً عميقاً، يرفده الحب العميق لتلك الشخصية الفذة، والإعجاب بها إعجاباً زائداً.

كان الدكتور مندور من أبرز الذين عارضوا العقاد في شعره «الفلسفي» وهون من حججه التي ساقها انتصاراً له، بل رماها بالمغالطة؛ لأن «الشعر لا يمكن أن يتسع للفلسفة أو التفلسف، وبخاصة الفنائي منه. وهرق بين أن يتفلسف الشاعر وبين أن يصدر عن فلسفة خاصة في الحياة والطبيعة. كما أن هناك فرقاً كبيراً بين التأمل الفلسفي الذي يصطبغ بوجودان الشاعر، وتثيرة لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه، وبين التفلسف أو الفلسفة»⁽³⁸⁾ ثم يستطرد ويورد ما قاله العقاد حول شعر المتنبّي:

إلْفُ هذا الهواءِ أَوْقَعَ هَيَّ الأنفِ من أن الحِمَامَ مرُّ المذاقِ
والأسى قبل فُرقة الروح عَجَزَ والأسى لا يكون بعد الفِرَاقِ

حين قال: «تأمل هذين البيتين ألا ترى أنه قرن كل حكم فيهما بسببه أو بتفسيره، وإقامة الدليل الذي ينفي الغرابة عنه؟ أليس المقل هنا مساوفاً للطبع، متأهلاً لتعزيز حكمه وتسويغ نظره وتمحيض المساعدة الطبيعية السمحة له؟»⁽³⁹⁾ يعقب مندور على ذلك بقوله: «ومن البين أن هذا التعليق لم يمس في شيء روعة هذين البيتين؛ فالمنتبهي لا يورد فيهما أسباباً ومسميات أو نتائج وتفسيرات، بل يتأمل في حقائق الحياة والموت ويستشعر الأسى من تلك الحقائق، ويشعرنا به.. وهذا تأمل لا تفلسف»⁽⁴⁰⁾.

ويقتر من الإنصاف يحق لنا أن نرى في موقف مندور تحاملاً على العقاد؛ فقد أطلق القول وأكثر من **الأسماء** **دون** أن يفرق بين المسميات بعضها عن بعض. وأعاد إلى الأذهان قولته الذائعة عن «الشعر المهموس» وبيانه لها، الذي لم يزد عن كونه استجابة ذاتية لناقد ذواق، وكان ينبغي أن يتجاوز ذلك إلى تحديد «عناصر الهمس»، لا الاقتصار على الانطباع العام. وهذا ما قام به الدكتور عبدالقادر القط بعد عدة عقود⁽⁴¹⁾. وأظن أن قارئ مندور كان يريد منه أن يجلس معه لا أن يقف أمامه؛ لياخذ بيده ويضعها على فواصل واضحة بين التأمل والتفلسف؛ لأن العقاد لم يدع في شعره ولا في شعر غيره إلى عرض قواعد الفلسفة، وبيان قضايا المنطق!

وعلى فرض وجود مآخذ توجه إلى العقاد، فينبغي أن توجه إلى «الشعر» وعدم تحقق «الشعرية» فيه. وليس إلى وجود الفلسفة فيه. فالخطأ حينئذ خطأ الشعر، وليس خطأ وجودها.

2-6

لم يختلف موقف مندور من «ترجمة شيطان» - أو «فريدة العقاد» على حد قول الدكتور زكي نجيب - فظل يتناول الشعر تناولاً أقرب إلى السخرية

منه إلى النقد. من مثل قوله: «بعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيب العبر، أخذ يقص تلك الأعاجيب في مائة مقطوعة وعشر، كل مقطوعة من بيتين متعدي القافية. هي شعر جهّم يعوزه الماء والرّواء (انطباعات عامة) بل التعبير والإيضاح؛ حتى نرى المقاد نفسه يقدم لقصيدته بمقدمة نثرية يسرد فيها موضوع القصيدة، وأفكارها الفلسفية المعقدة، بل ويضطر إلى أن يوضح نثراً هي هوامشها ما أراد أن يقوله شعراً، وأحسن أنه لم ينجح في الإفصاح عنه. وربما كان من الخبر أن يستمض عن الشعر كله بالنثر الذي يستطيع أن يتسع لمثل هذا التفاسف الغامض»⁽⁴²⁾.

وللإنصاف نقرر أن الدكتور مندور راجع نفسه في «نقده» للعقاد، وكأنه شعر بشيء من التجاوز في حقه. من ذلك قوله: «ومع ذلك نرى هذا العملاق ينسى أحياناً عقله الجبار ليدخره للنثر. لكي يطلق عاطفته غير الجبارة، بل الأليفة المتواضعة، كمواطف كبار الشعراء الذين لا يغفلون من ضعف الطبيعة البشرية. ولا بأنفون من الشكوى والتلف. وذلك كي يستطيع أن يسمنا شعراً إنسانياً رائعاً مثل مقطوعته التي تحمل عنوان «نفثة»⁽⁴³⁾؛

ظلمانُ ظلمانُ لا صوبُ الخمام ولا	عذبُ المدام ، ولا الأنداء تُرويني
حيرانُ حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض في الفمَاء تهديني
يقظان يقظان لا طلب الرقاد يدا	نهني، ولا سمر المعمار يلهيني
غصانُ غصان، لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تُبكييني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن محزون



أصاحب الدهر لا قلبٌ هيّمعديني	على الزمان، ولا خلٌ هيأسوني
يديك فامح ضنّي ياموتٌ هي كيدي	فلمستَ تمحوه إلا حين تمحوني!

هذه المقطوعة - كما يقول مندور: «لا نخشى عليها شيئاً مما يقول

الأستاذ العقاد نفسه في مقدمة ديوانه بعد الأعراس. حيث يقول: ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى ثقافة شائمة في مصر والشرق بين أعياء الإحساس ممن لا يحسون ولا يفكرون. وفي اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان، ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من حرط الإحساس، لأنه يحس في زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويثن ويتنوح؛ وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر في المكابرة وادعاء البطولة الكاذبة، كما لا نراها في الأنين والنواح؛ بقدر ما نراها في إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد⁽⁴⁴⁾.

3-6

تحتاج «ترجمة شيطان»⁽⁴⁵⁾ أو فريدة العقاد إلى وقفة تبين مدى «الشعرية» فيها؛ فهي القصيدة التي يمتاز بتركها للأجيال من بعده. وهي التي لا ينقض إعجاب طه حسين به، لأنه يجد فيها الجديد دائماً - حتى بعد قراتها ثلاثين مرة! أما الدكتور «حمدي السكوت» فهو يراها عملاً شامخاً متقدراً، ليس له شبهة في دواوين الحظاي، ولا في دواوين غيره. ويزيد من عظمتها أن الشيطان في الشعر العربي القديم لم يكن بوسعه أن يوحى إلى العقاد بهذه «الفريدة» وما ورد عنه في «رسالة الغفران» نذر يسير، لا يمكن أن يوحى بها للعقاد. كما أن الحرب الكبرى الأولى - خلافاً لما قيل - ليست السبب الجوهرى في إبداع هذه القصيدة⁽⁴⁶⁾.

ويُحمد للدكتور السكوت في تلك الدراسة أنه تتبع نمو خيوطها الأولى التي شغلت العقاد منذ وقت مبكر، طبقاً لما جاء في كتابه «إيليس» - 1958، أي بعد نحو نصف قرن من نظم القصيدة. حيث يقرر أنه اتجه إليها بتأثير قراءاته في ملاحم الأدب الغربي وأساطيره «فأخذنا في وقت واحد في نظم قصيدة عن «سباق الشياطين»، وتألّف كتاب نسميه «مذكرات إيليس». وكان ذلك حوالى عام 1912.. تمت القصيدة التي نظمناها، وأما مذكرات إيليس فلم يتم منها إلا فصل واحد»⁽⁴⁷⁾.

ومن بين «الشياطين الأدبية» كان شيطان «ملتون» أقواها تأثيراً على «شيطان العقاد»، وإن اختلف هذا عن ذلك في مواقف كثيرة. كان الأول فيها أكثر إقناعاً، وأقوى درامية من شيطان العقاد الذي تحول بـ «زأويه» إلى «شاعر ربابة» يخاطب مستمعيه خطاباً مباشراً، يهدد به لاستئناف حديثه قد قُطع، أو للانتقال من موقف، إلى موقف، أو لاستغلال لفة «الشاعر الشعبي» استفلالاً بارعاً يوحي بأسطورية القصيدة، لكن هذا لم يحل دون غرابة شيطان العقاد على الوجدان المسلم، نتيجة «الحكاية» لشيطان «ملتون» وهو ما تتبعه الدكتور السكوت تتبعاً دقيقاً مقارناً⁽⁴⁷⁾، انتهى منه إلى تأكيد اطلاع العقاد على «الفريوس المفقود»، وإلى أن كثيراً مما نطق به شيطان «ملتون» كان الهدف منه السخرية من الشيطان الذي بدأ محارِباً نبيلاً ثم انتكس إلى صورة هابطة. ولا يعني ذلك كله أن العقاد قد أخذ قصيدته عن «ملتون» وإنما يعني أنه تشرب أفكاره وتمثلها، لكنه دمغها، بطابعه وأحالتها إلى لون من الإبداع الخاص به. وتلك كانت مزية فريدة فيه⁽⁴⁸⁾.

4-6

لعل القضية لو صُنِّفَتْ مما أحاط بها من عوامل أدت إلى هذا التباين - لما اشتجر حولها هذا الخلاف الذي تراوح بين الإفراط والتفريط، فشاعرية العقاد لا تحتل كثيراً من الجدل. أما طبيعة هذه الشاعرية فقد تحتل شيئاً من المراجعة دون أن ينصب الناقد من نفسه موجهاً ومقوماً، بدلاً من عكوفه على التحليل والإكثار من «قراءة الشعر» قراءة تُجل الشاعر وتحنو على القارئ، وتبهر له طريق التنوُّق، وتبرز التفرد في «شعرته» الفكر. بحيث يطمئن الناقد إلى تكوين قارئه وسمو ذائقته.

وكثيرة كثيرة تلك القصائد التي يؤدي تحليلها والإخلاص والتجرد لها - إلى ما نرجوه من تلك النظرة النقدية الموضوعية، كذلك التي وقفها الدكتور أحمد درويش أمام بعض القصائد مبيناً فيها قدرة الشاعر على عزف أجمل النغمات من قلوبها الموسيقى وقافيتها العذبة المحكمة، فضلاً عن براعته في

«نظم» كلامه وبناء لثقته بناء يتجاوب مع نمو التجربة. وتنبؤ فيه الحدود بين الحيرة والجهل. بل يتم إثبات الأمور من خلال نفيها عن طريق «المراوغة» التي تناسب «التفكير الشعري»⁽⁵⁰⁾.

إننا ننصف العقاد - وننصف الحقيقة كما سبقت الإشارة - إذا نظرنا إلى شخصيته نظرة متكاملة. نرى شعره الفلسفي - بل آراءه النقدية - هي ضوء الفردية التي تفرض في الاعتزاز بذاتها. والحرية التي تنفر من كل قيد، والنهم إلى الجديد المتفرد الذي لا يبالى بنهش قرائه، بل لعله يعمد إلى مفاجأتهم خلال متابعتهم إياه في طريقه التي رادهم إليها.. وفيها ترى الرجاء نفعا ويدنو فأسمعه هيئتمدا..

ومن ثم تجدر الإشارة بالنهج الموضوعي الرشيد الذي التزم به الدكتور محمود الربيعي منذ فترة مبكرة، معثلاً في حرصه على الاقتراب من النص، وإثارة الإبحار في أعماقه، دون اهتمام بالتقويم. وقد توقف كثيراً أمام نماذج متميزة للعقاد زواجت مزاجاً بديمة بين الفكر والإحساس. لكنه لا يتردد في أن يتحفظ على بروز الفكر وصرامة النطق، ومن ثم انزواء الشعر وخنق الشاعرية حتى يصبح الهدف هو الاستدلال المحكم على قضية للوصول إلى نتيجة محددة. وإضافة إلى الأمثلة التي أوردتها الناقدة الكبير - احتشد مريدوه⁽⁵¹⁾ لإيراد أمثلة أخرى؛ تعميقاً للفكرة وترسيخاً لها، من مثل هذه المقطوعة:

ما الحب؟ ما الحب؟ إلا إنه بدل	من الخلود هما أغناه من بدل
نُزهى به حين يُزهى الخالدون بما	نألوه من أبدي بلق ومن أزل
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا	قالوا لنا: حسيكم بالحب من أمل
أنشترى الحب بالدنيا وما رحيث	ولا نحبه لهذا أبين الفشل !

إننا نعدم هنا «التزاوج الخلاق» الذي لمناه كثيراً بين الشعر والفكر

ومن ثم لا تنهض القصيدة كائناً حياً يوحد بينها الإحساس وتتكامل فيها العناصر المفردة التي تتحول إلى كل هتي/ قصيدة!

نعم، ثمة كثير من العناصر الأولية الصالحة من موسيقى جيدة وبناء لغوي محكم ومتنوع. وصور ابتدعها خيال محلق. لكنها ظلت مفككة لم ينجح الشاعر في أن يصهرها إلى عنصر واحد تتحول به إلى جسد حي فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغني عنها تناسق أعضائه! إن الشعر سبيكة قلبية تصنع من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر. لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة. فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصانع أن يصل بها إليها - فلن يغني عن السبيكة أبداً جودة المواد الخام، ولا كثرتها!

وليت المجال يسمح بالإفاضة في تحليل نماذج كثيرة من شعر العقاد تبرز مدى شاعريته وتوضح مدى براعته - أو إخفاقه - في شعره الفلسفي وهو ما نأمل في إنجاز بعضه.

ARCHIVE

الهوامش

(1) هذا هو لقبه الفلسفي.. وأرسطو هو «المعلم الأول» والقرابي مكانة سامية في تاريخ الفكر الفلسفي، قدرها القدماء حق قدرها، فهو «فيلسوف المسلمين بالحقيقة» على حد قول القاضي صاعد الأندلسي في «طبقات الأمم» و«فيلسوف المسلمين غير مدافع» على حد قول القفطى في «إخبار العلماء بأخبار الحكماء» وهو «أكبر فلاسفة المسلمين» كما في «وفيات الأعيان». هذه الأقوال مأخوذة من كتاب «مع الشعراء» للدكتور زكي نجيب محمود دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة 1400 هـ - 1980 م ص 229.

(2) يروى أنه عزف مرة في مجلس «سيف» الدولة فأجاد حتى أضحك الحضور ثم عزف فأبكاهم وأنامهم.. وانصرف!

(3) مع الشعراء ص 228-231.

(4) السابق ص 232.

(5) مع الشعراء ص 234.

(6) ما هو الأدب: رشاد وشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 م ص 15-19 ونذكرنا العنوان بكتاب «ما الأدب؟» ترجمة د. غنيمي هلال لكتاب «سارتر» وقد خلا عنوانه لديه من زيادة الضمير بعد «ما».

(7) تمثلت هذه الجذور في نماذج قليلة من الشعر الجاهلي، ثم نمت ونضجت في العصر العباسي.. وقد فصلت ذلك في كتابي «شعر الفكرة في العصر العباسي» عالم الكتب، القاهرة 1426 هـ - 2005 م. والكتاب إنماء وإنضاج لحاضرة ألقيناها في «نادى جدة الأدبي» عنوانها «الفكر والشعر لدى الأعلام في العصر العباسي» ثم نشرت في مجلة «جنور» العدد (3)، ذو القعدة 1420 هـ - مارس 2002 م - تحت عنوان «الفكر الشعري لدى الأعلام في العصر العباسي».

(8) الملاي، محمد: النظر الفلسفي في الشعر العربي، مجلة الشعر (المصرية) السنة الأولى، العدد الرابع إبريل 1964 م ص 3-10.

(9) المنفلوطي، حسن: الشعر والفلسفة، مجلة الكتاب، الجزء السادس، يونيو 1950 م ص 513.

(10) عبد الصبور، صلاح: الشعر والفكر، مجلة الكاتب، مايو 1961 م ص 80 وقد أعيد نشر المقال في «الأعمال الكاملة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992، 96/9.

- (11) البقرة: 164، يونس: 34، القصص: 46، آل عمران: 190، ق: 37، على الترتيب.
- (12) حجازي، أحمد عبدالمعطي: الشاعر فيلسوفاً، جريدة الأهرام 22 من نوفمبر 1989م.
- (13) محمود، زكي نجيب: فكرة الأدب وأدب الفكرة، الأهرام 11 من مارس 1985م.
- (14) السابق نفسه.
- (15) الزبيدي، محمود: قراءة الشعر، دار النمر للطباعة، القاهرة 1983م، ص 70.
- (16) السابق نفسه.
- (17) قراءة الشعر، مرجع سابق، ص 73-74.
- (18) عبد الصبور، صلاح: الشعر والفكر، مرجع سابق.
- (19) العقاد: عباس محمود: ديوان بعد الأعاصير، الجزء التاسع من ديوان العقاد، المكتبة المصرية، بيروت د. ت المجلد الثاني ص 762-765.
- (20) العقاد، عباس محمود: ديوان **عابر سبيل** (خمسة دواوين للعقاد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مقدمة الديوان).
- (21) مما يمثل رؤية غير المصويين لهذه القضية، ما جاء في مجلة «لغة العرب» على لسان الزهاوي - أو الأب أنستاس الكرمل - : «الأستاذ العقاد كاتب كبير. وكنا نعتقد أنه كذلك شاعر كبير. حتى جأنا ديوانه الجديد فإذا هو دون ما أكبره تصورنا. وإذا هو مشحون بالأغلام والخسرات القبيحة! وإذا هو قهر للألفاظ المتهمة والمظالم البالية.. وكنا نراه قبل نشره ديوانه يطمئن في مواهب كبار الشعراء فما كنا نفهم علة ذلك، حتى ظهر ديوانه المجهب وأدركنا السر..» انظر ساعات بين الكتب للعقاد، المكتبة المصرية، بيروت ص 493-494.
- (22) يمكن أن نمثل للفريق الأول بالمازني والدكتور زكي نجيب محمود، والأستاذ محمد خليفة التونسي، والأستاذ أحمد هاشم الشريف، والدكتور عبدالفتاح الديدي، والدكتور عبدالحسي نياي والدكتور عبد اللطيف عبد الحليم وللآخر بالرافعي، والدكتور منصور. أما المعتدلون فأبرزهم الدكتور عبدالقادر القطر والدكتور محمود الزبيدي.
- (23) انظر ص 12-13 من هذا البحث 0
- (24) ويقول: «وربما عبات الخيام يصح أن تسمى فكر الخيام؛ لأن الرباعية منها تدور على فكرة. ولا يمنحها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين»، بعد الأعاصير ص 11-9.

- (25) مطالعات في الكتب والحياة، المكتبة المصرية، بيروت د. ت ص 123-124 والمقال واحد من عدة مقالات عن «فلسفة المتنبي». ونظر «ساعات بين الكتب»، في المقالات التي حاور فيها الزهاوي، وصاحب مجلة «لغة العرب».
- (26) المجلة الجديدة، عدد (8) أغسطس 1936. والمقال عنوانه «الفن والصحافة» وقد جعل محفوظ المقاد رجل اليداهة والفطرة البصيرة التي تنفذ إلى لب الحقائق بفطرتها وثقافتها.
- (27) مع الشعراء ص 5.
- (28) نقطة الصباح، دار العودة، بيروت 1982، ص 5. وجميع الدواوين نشرتها دار العودة في التاريخ ذاته. وهو ما يبرز الاختصار على اسم الديوان.
- (29) مع الشعراء، ص 6-8.
- (30) مع الشعراء، ص 8-9.
- (31) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مطبعة حجار، القاهرة 1355-1937 ص 192-194.
- (32) الديوان: العقاد والمازني، الطبعة الثالثة، دار الشعب، القاهرة د. ت، ص 20-21.
- (33) انظر مقالات كثيرة له من ابن الرومي. والمتنبي، والمصري في «مطالعات» و«ساعات...» ومراجعات» ونظر النقد والنقاد المعاصرون ص 82-87.
- (34) ديوان نقطة الصباح ص 16.
- (35) مع الشعراء، ص 8.
- (36) مع الشعراء، ص 10.
- (37) مع الشعراء، ص 11-19.
- (38) النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 198 ص 90-91.
- (39) مطالعات في الكتب والحياة، ص 124-125.
- (40) النقد والنقاد، ص 91.
- (41) مما قاله مندور - في سياق تعليقه على «أخي» لنعيمة: «نفسٌ مرسل، وموسيقى متصلة؛ فالقطوعة وحدة تعهد بدايتها لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النفس... ألا ترى كيف يُعدك للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها.. أي ألفة هي هذا الجو، وأي قوة في إعدادة؟» يعقب د. القط على ذلك بقوله: «وإذا تجاوزنا ما في هذا القول من حكم انطباعي، ومن نثر للأبيات على الطريقة المألوفة - نجد أننا لو أنعمنا النظر

لوجدنا علة الهمس هي أن المقطوعة تبدو كأنها عبارة معتدة، ومركبة، تتضمن عدة جمل متصلة، يُسلم بعضها إلى بعض.. ونظام المقطوعة لا يكفي لتعليل «الهمس» إلا إذا بُنيت على هذا النحو الذي يجعلها كأنها جملة واحدة.. ثم يضيف: «إن الهمس لا يتصل بما يقوله الشاعر، بل بالأسلوب الذي يبنى به عبارته ويضرب مثلاً لذلك بـ «كثوه» للنسيب عريضة! فهي تعبر عن إحساس قريب من الموجود في «أخي» كتبها سلكت نهجاً آخر في الأسلوب يناقض «الهمس». انظر في الميزان الجدي، ط (3) نهضة مصر ص 69-75. وانظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978 ص 289-292.

(42) لم يكن الدكتور مندور دقيقاً عندما سمى القصيدة «ترجمة حياة شيطان» بإضافة كلمة «حياة» وهي في أشباح الأصيل ص 44-61. انظر النقد والنقاد ص 91-92.

(43) ديوان وهج الظهيرة، ص 64.

(44) النقد والنقاد، ص 92-94.

(45) ديوان أشباح الأصيل، ص 44-61.

(46) الشيطان بين المقدار وملو، مجلة فصول م (1) ع (4) يولييه 1981 ص 163-172.

(47) السابق، ص 164.

(48) السابق، ص 168-172.

(49) انظر شعراء ما بعد الديوان: عبداللطيف عبدالحليم، مكتبة النهضة المصرية 1989، 18/2 وانظر في نقد الشعر: أحمد درويش، مكتبة النصر، القاهرة 2004، ص 148 وقد أشار مندور إلى ذلك إشارة مبكرة في «النقد والنقاد المعاصرون» ص 87-88.

(50) في نقد الشعر، ص 157-161.

(51) السابق، ص 161-162.



ملاحظات على كتاب الصوينة
(توثيق الترجمة والتعريب)

عباس علي السوسنة

لهم عرض مقالتنا هذه عرض هذا الكتاب بل عرضها إبداء ملاحظات على هذا السفر القيم، نظن ستثري الكتاب.

يتناول الكتاب مشكلة قديمة متجددة تتعلق بقواعد كتابة الأسماء المعربة وترجماتها المتعددة وكيف تتم معالجتها بأساليب التوثيق وأدواته مما يهم الباحثين والمترجمين والموقفين، ويساهم الكتاب في تذليل الصعوبات التي تواجه البحث والاسترجاع والضبط الوراثي.

وقد قسم الكتاب إلى ثلاثة فصول. تناول الفصل الأول - وعنوانه الإطار المنهجي - مسار المنهج المتبع لدراسة المشكلة فشمّل عرض مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده ومصطلحاته ثم استعرض الإطار الفكري للموضوع في الدراسات التي تناولت مشكلة كتابة الأسماء الأجنبية بالحروف العربية، وتعتمد الترجمات في حقل الأدب.

أما الفصل الثاني فكان الإطار التطبيقي، فمهد باستعراض الجانب اللغوي لهذه المشكلة والقواعد المتبعة لتفقيدها مع التمثيل، وطرح الفصل بعض الحلول المستبعدة من أساليب التوثيق لتنظيم المعلومات واسترجاعها.

وكان الفصل الثالث الحصر الوراثي، (الإطار المرجعي) حصر فيه (155) اسماً ممن ترجمت أعمالهم إلى العربية خلال قرن من نشاط الترجمة والتعريب، وشمل ذلك تدوين الصيغ المختلفة لأسمائهم، وحصر بعض الأعمال المترجمة وتوثيقها ما أمكنه ذلك.

ونحن نتفق مع المؤلف في طريقته وهي كثير من آرائه، مع الأخذ بعين الاعتبار أنه ومن اعتمد عليهم لم يعرضوا لمسألة الترجمة عن طريق لغة بسيطة. وهذا موضوع محجج لفضل تأمل. على أنه يمكن الإشارة إلى أن

الأعمال بغير الإنجليزية والفرنسية، كالروسية والإيطالية وغيرها تمت عن طريق تلك اللغتين فحدثت منذ البداية هذه الصيغ المتعددة ولم ينظر إلى النطق الأصلي للأعلام في لغاتها الأصلية. ويكفي أن نشير إلى أن (لوي تولستوي) هي الروسية أقرب إلى أن ينطق /ليف تَلستوي/ وأن /جوجل/ أقرب من جوجول، وأن /شُلوخُف/ أقرب من شولوخوف. علاوة على أن الحركات القصار تقلت بعلامات المد الطويلة الألف والياء والواو، بل - صدق أو لا تصدق - أن /سَف ييتي/ أصوب من (سوفيتي).

ولقد اعتدنا رؤية الأسماء لئين وستالين هكذا مع أن صوابها: لينين وستالين!! ومادام الخطأ قد شاع نحو ثمانين عاماً أو يزيد فمن الصعوبة بمكان العودة إلى الصواب، ولم يبق إلا المعالجة بالإحالات كما ذكر مؤلفنا.

ومع هذه القيمة الكبيرة للكتاب فإن فيه أخطاء لا تخفى على المتتبع الفطن، وهذه قد يكون سببها المصادر التي رجع إليها المؤلف، وقد تكون من عنده. ربما بسبب المجلة هي إنجاز الممثل، أو من الطباعة وهذه مسؤوليته ومسؤولية الجهة الناشرة. وسأقسم الملاحظات على النحو الآتي:

أولاً: أخطاء في المعلومات.

ثانياً: أخطاء في الأسماء والعناوين المكتوبة بالعربية.

ثالثاً: أخطاء في الأسماء اللاتينية.

رابعاً: أخطاء في التواريخ.

خامساً: نقص في معلومات مهمة.

سادساً: عدم توثيق في الربط.

أولاً: أخطاء في المعلومات:

30-5 يتحدث عن ترجمات رباعيات الخيام ناقلاً عن محمد عبد القني حسن

(حيث ترجمها أولاً وديع البستاني، ثم محمد السباعي من الإنجليزية، ثم....). أقول: هذا من الأوهام، فقد ترجمها أولاً أحمد حافظ عوض 1901م، ثم عيسى إسكندر المفلوف 1910م، ثم وديع البستاني 1912م، ومترجم مجهول 1912م، وعبدالرحمن شكري 1913م، وعبدالمطيف النشار 1917م، ثم محمد السباعي 1922م. انظر التفاصيل في: يوسف حسين بكار: الترجمات العربية لرباعيات الخيام، قطر: مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر 1988م. للمؤلف نفسه: الأوهام في كتابات العرب عن الخيام، بيروت: دار المناهل 1988م.

64-8 يتحدث عن كثرة الترجمات للأعمال البوليسية: (.. ولأعمال أرسين لويين وموريس لبلان....). أقول: ليس اثنين، بل هما شيء واحد تقريباً، فللؤلف لأعمال اللص الشريف (أرسين لويين)، الذي يسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء، هو موريس لبلان. بالضبط كما أن المفتش بوارو ويحل أعمال الروائية أجاثا كرسطي. هنا تجدر الإشارة إلى أن روايات لبلان، يجري تبديل عناوينها وأغلفتها لتبدو روايات متعددة وهي في الحقيقة واحدة، مثل رواية: النسر الأبيض = الباب الأحمر = بهت في السماء = الدبوس الماسي. فهذه أربع في واحدة.

70-8 «سلسلة (روايات الجيب) التي أصدرتها دار الهلال المصرية». أقول: الذي أصدرها عمر عبدالعزيز أمين، ولا دخل لدار الهلال بها. ولعل المؤلف كان يقصد (روايات الهلال).

ص 92 يتحدث عن الروائية إيزابيل الليندي قائلاً: (روائية من البيرو، تكتب بالأسبانية). وأقول أولاً: إن القسم الثاني من العبارة لا لزوم له، فكتاب أميركا اللاتينية (أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى، والكاريبي، والمكسيك) كلهم يكتب بالأسبانية، باستثناء كتاب البرازيل الذين يكتبون بالبرتغالية.

ثانياً: الكاتبة لهست من البيرو، بل من شيلي، وعمها الزعيم الاشتراكي

ملفادور الليندي، الذي وصل إلى رئاسة جمهورية شيلي في انتخابات حرة، إلى أن أطاح به انقلاب الجنرال بينوشيه، بمساعدة المخابرات المركزية الأمريكية عام 1973م. والمؤلفة نفسها تحدثت بهذا في كتاب (إيفالونا).

ص 95 عن الروائي الهاباني كينزابورو «ترجم له كتاب (مسألة شخصية) والصواب: رواية.

ص 104 يذكر أن الشاعر إبراهيم ناجي ترجم (قصائد أزهار الشر) 1954م، ثم صدر الديوان بعنوان (أزهار الشر) ونشرته دار العودة في بيروت. وأقول: إن الطبعة (1) الثانية ليست الديوان كاملاً، بل هي المختارات للمترجم نفسه. وكم لدار العودة من سوابق في مسخ دواوين المحدثين عرباً وأجانب!

في صفحتي 109-110 ذكر الترجمات المختلفة لأعمال تولستوي، ويهنا (الحرب والسلام) فنكر أن ترجمة إدوار الخراط في أربعة أجزاء. والواقع أنها في سبعة مجلدات.

ص 126 ذكر أن رافائيل ساباتيوني كاتب إيطالي. والحقيقة أن اسمه إيطالي وأصله كذلك. أما هو فأمريكي يكتب بالإنجليزية كما نسي أشهر رواياته (الخيانة العظمى) من ترجمة عمر عبدالعزيز أمين، وصدرت عن روايات الجيب.

ص 151-152 خلط مؤلفنا بين كاتبين مختلفين في الطباع والتوجه تجمعهما الجنسية الفرنسية والاسم الأول. أسبهما صاحبتا أندريه مورا، والثاني أندريه مالرو (Malraux, André) وهو روائي، تولى وزارة الثقافة الفرنسية، عاش بين (1901-1976) صدر له (اللامنكرات) وترجمت في جزعين بالقاهرة. كذلك (قدر الإنسان) ترجمة فؤاد كامل (ذكرها مؤلفنا) وكان حقها أن تكون (المصير البشري) (= La condition Humaine). المهم ينبغي مراجعة الصفحتين.

13-153 (الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1970). قلت: هذه التسمية كانت بعد هذا التاريخ في آخر عام 1971م. أما قبل ذلك فكان: الهيئة العامة

للتأليف والترجمة والنشر. لذا وجب مراجعة ما تعلق بها. انظر أيضاً ص 161، 178.

ص 154 أورد اسم الكاتب الإنجليزي: (موم، وليام سومرست). قلت: يفترض أن هذا الاسم الشائع في الترجمات العربية. لكن أغلبها لا تورد (وليام) البتة.

155-156 قال عن ترجمات (بائعة الخبز) كما ترجمها طانيوس عبده وأصدرتها المكتبة الثقافية عام 1984م. وأقول: المترجم قبل هذا قد شيع موتاً، فلا بد أنها إعادة طبع.

158-4 وصف عمل هنري ميللر (رامبو وزمن القتل) بأنه رواية، والواقع أنه خواطر أدبية عن الشاعر الفرنسي رامبو. ونزيد أن العمل - وهو صغير - أعيد نشره في دار المدى بدمشق بترجمة سمدي يوسف.

158-15 قال عن رواية (منعطف النهر): «ونشرتها مؤسسة الهلال في القاهرة...» ولا توجد مؤسسة هناك بهذه التسمية، بل توجد دار الهلال. وهنا يكون المقصود نشرت في (سلسلة) (روايات الهلال). وانظر مثل ذلك ص 161.

167 أسفل الصفحة يقول عن فرجينها رولف: «ترجمت العديد من أعمالها الروائية، مثل (الأمواج)... وكذلك (القارئ العادي)». أقول: (القارئ العادي) دراسات في القصة كما جاء على الفلاف الداخلي وليس رواية.

ثانياً: أخطاء في الأسماء والعناوين المكتوبة بالعربية:

39-14 مجموعة القرارات العلمية في خمسين عاماً. أخرجها محمود شوقي أمين. صوابه: محمد.

39-19 محاضرات الجلسات. صوابه: معاصر.

ص 52 أورد المؤلف عينة من الأعلام التي ينبغي أن تصحح في المدخل

الرئيسي المعتمد. غير أن في بعضها خطأ لم نهتد إلى صوابه سنح تحته خطأ.

- برنارد (صح: برنارد) نويزيتر.

- رولاند (صح: رونالد) كوتمان.

- ورن (صح: وارن) جليفرى.

اعتقد أن هناك سقطاً في الكلام، والواجب هنا - حذف ما تحته خطأ.

ص 60 يتحدث عن نظام الإحالات في المداخل للصيغ المتفاوتة في كتابة الاسم، ويعطى له أمثلة كان من بينها «براجمستراسر، انظر: برجستراسر، هولنف..... والصواب: برجستراسر، جوتلف.

64-9 ستانلي جارونز. صوابه: جارونز.

64-19 نوبلا ماكهايلي. صوابه: نكولا ميكهايلي.

176-14 مرتفعات وزرينغ. صوابه: وزرينج (بالجيم).

78-18 ثم غاب القمر/ ترجمة تونس. صوابه: حسين مؤنس.

84-4 جاء ضمن مؤلفين أجنب (معهد هوسون) ولم نهتد إلى وجه الصواب فيه.

ص 93 كان حق الكاتب البرازيلي خورخي أمادو أن يكتب بالخاء، ويحال إلى الجيم.

93-11 محمد عياني. صوابه: عيتاني (بتاء مثناة بعد الياء) وأن يضاف أنه يكتب بالبرتغالية.

97-12 ترجمة عبدالمسلم بن عبدالمالي. وصوابه: أن نكتب موصولة: بنعبدالمالي كما في كتبه وترجماته. إضافة إلى أن الفصل يوهم أن اسم أبيه عبدالمالي، والصواب بنعبدالمالي.

- 3-98 منذ عياشي. صوابه: منذر عياشي.
- 3-104 دار لونفمان في القاهرة. صوابه: لونجمان (مكتوبة بالجيم لا غير).
- 9-108 شبان الكرز. صوابه: بستان الكرز.
- 13-110 غالب هريان. صوابه: غائب طعمة فرمان.
- 18-112 (عائلة باسكوال دورات). وصوابه: دوارت؛ بتقديم الألف على الراء وإضافة كسرة إلى التاء كما في الغلاف والعنوان الداخلي، ونطقها الأسباني.
- 19-112 لحن ماثوركا على ميتين. صوابه: ماثوركا؛ بالتاء المثثة.
- 13-113 فارس عصبوب. صوابه: عصبوب، بالفين المعجمة.
- 8-115 ترجمها غالب طعمة فرمان. صوابه: غائب.
- ص 119 جاء المدخل (دويل) وفي ص 120 المدخل دوماً وحقهما تبادل الموقع.
- 11-120 وترجمها شفيق أسعد كريم. صوابه: فريد.
- 17-25 جرمينال ترجمة وتلخيص سميد معاوي. صوابه جرمينال..... سعد مكاي.
- 11-126 ساراموش. صوابه: سكاراموش.
- 20-134 محمد بدر خليل. صوابه: محمد بدر الدين خليل.
- ص 135 أغفل الاسم الأوسط للروائي الأمريكي سكوت (فرنسيس) فترزجالد.
- 2-136 أغفل الاسم الأخير لأحد مترجمي الزنيقة الحمراء، أعني أحمد الصاوي (محمد).
- 6-137 (الإلهة عطش). صوابه: عطشى.
- 9-138 ترجم له محمد محيي الدين وحفني ناصف (مجموعة قصص قصيرة). الصواب: أن هذا اسم واحد فقط هو: مجد الدين حنفي ناصف.

- 13-138 نشرته دار جروس برس في لبنان. صوابه: في طرابلس.
- 17-141 وترجم خيرى حمادي (المنفى الملكوت). صوابه: خيرى حماد (بغيرياء) المنفى والملكوت.
- 142 ص حسين قبانى (مرتين). والصواب: القبانى (وانظر أيضاً ص 152).
- 144 ص ترجمها يوسف شلب. صوابه: يوسف شلب الشام.
- 151 ص أنثريه مورا. صوابه مورا (يوأوين بينهما راء).
- 15-153 ترجمة فتحي عشري. صوابهك المشرى.
- 6-157 البحار الذي لقطه البحر. صوابه: لفظه (بقاء موحدة وظاء معجمة).
- 10-158 ترجمة شارك لميبي. صوابه: شاكرا.
- 14-160، 17 أحلام الناي. صوابه: أحلام الناس.
- 10-162 (لن تفرع الأجراس) ترجمة محيي الدين حفني ناصف ونشرتها دار العلم.
- 15-162 الشريف الخاطر. صوابه: الشريف خاطر.
- 10-165 خليلي حنا تادروس: صوابه تادروس.
- 165 ص ذكر أن أول ترجمة للجنود كانت في 1980 حين ترجمها محمد علي خليل. والواقع أنه قد سبقتها - في العام نفسه - ترجمة فؤاد أيوب وسهيل أيوب المحامي، وصدرت عن دار دمشق بدمشق في مجلدين اثنين.
- 11-166 صباح في سوهو. صوابه: ضباغ.
- 14-167 قطعة من نار. صوابه: قطعة على.
- 5-168 رواية (المهدة داواي) صوابه: دولاواي.
- 2-169 ماريو فارغاس لويما. صوابه: يوسا.
- 9-169 ترجم له حامد أبو محمد. صوابه: أبو أحمد.

ثالثاً: أخطاء في الأسماء اللاتينية (في المتن)

وجاءت خطأ أيضاً في الكشف اللاتيني (ص 173-175)

- ص 105 في سيمون دي بوهوار: Simane صوابه: Simone.
- ص 114 في نيقولا في هاسيلفتش جوجول Geogi Vasilyevic صوابه: Gogol, Vasilievich.
- ص 177 في أندريه جيد: Andre صوابه: Anré.
- ص 120 في الكسندر دوما Alexandr صوابه: Alexandre.
- ص 130 في كلود ليفي شتراوس Cloude صوابه: Claude.
- ص 130 في جون وليم شكسبير Willian صوابه: William.
- ص 137 في أ.م. فورستر Margan صوابه: Morgan.
- ص 138 في فرانسوا فولتير Voltair صوابه: Voltaire.
- ص 151 في أندريه موروا Mourls, Andre صوابه: Maurois, Andre.
- ص 157 في آرثر ميللر Millers صوابه: Miller.
- ص 158 في هنري ميللر Henri صوابه: henry.
- وهناك خطأ في الكشف اللاتيني لم يحدث في المتن:
- Josech صوابه: Josef.
- Baris صوابه: Boris.

رابعاً: أخطاء في التواريخ:

- 33 - هـ (1) أخبار الأدب، جريدة أخبار اليوم ع. 489 ... صوابه: أخبار الأدب، العدد 489. وحذف (جريدة أخبار اليوم) إذ لا يمكن أن يكون ما صدر منها خلال ستين عاماً أو أكثر أقل من خمسمائة عدد.

ص 107 ذكر أن الترجمة الثانية لعمل تشومسكي (اللغة والمسؤولية) لحسام البهنساوي عام 1997م. والصواب: 1999م. وبالمناسبة فهي ترجمة غاية في الرداءة من الناحية العلمية أو الطباعية.

ص 108 (وترجم إبراهيم زكي خورشيد (أمسيات قرب قرية دلكان) ونشرتها دار الشروق في القاهرة عام 1962). أقول: لم يكن لهذه الدار وجود في هذا التاريخ. والصواب أن هذه هي الطبعة الثانية الصادرة عنها عام 1992م. أما الطبعة العربية فكانت ضمن سلسلة (روايات الهلال) في جزئين في تاريخين منفصلين بين 1967-1975م. وصحة العنوان (أمسيات قرب قرية ديكانكا) في الجميع.

ص 120 أورد أن وفاة الكسندر دوما الابن في 1995م). والصواب: (1857-1913م).

ص 141 خلط بين معلومات عن رواية (الطاعون) لكلمو (1982م ثم ترجم الرواية سهيل إدريس وصدرت عن دار الآداب في بيروت ودار طلاس في دمشق سنة 1984م). والواقع أن سهيل إدريس ترجمها عام 1970، وعندي نسخة منها عليها هذا التاريخ. وبالطبع فهي صادرة عن دار الآداب التي يملكها المترجم. أما دار طلاس فنصورت الطبعة بعد 1984م.

3-146 ترجمة منير بعلبكي (العقب الحديدية) ونشرتها دار العلم للملايين سنة 1981م. وصوابه: 1971م.

ص 147 ذكر أن تاريخ ميلاد لويس سنكلير 1855م. صوابه: 1885.

ص 150 ذكر أن حياة القصصي موياسان بين (1925-1970م). والصواب: (1893-1950م).

ص 165 ذكر أن حياة أومسكار وإيلند بين (1900-1956م) والصواب (1854-1900م).

خامساً : نقص معلومات مهمة:

ص 33 ينقل عن محمد الصاوي وكذلك (ترجمة كتاب) (مدارس اللسانيات: التسابق والتطور) تأليف جفري سامسون، ترجمة زياد كبة، ونشرته جامعة الملك سعود في الرياض سنة 1997م، وكان الكتاب قد صدر من ترجمة أحمد نعيم الكراعين عن المؤسسة الجامعية للدراسات في بيروت عام 1993م).

وأقول 1 - صحة عنوان الطبعة السمودية (مدارس اللسانيات، التسابق والتطور) والمترجم محمد زياد كبة.

2 - صحة عنوان الطبعة البهروتية (المدارس اللغوية، التطور والصراع) وزاد المترجم فترجم اسم المؤلف كما هو مرسوم، لا كما ينطقه الإخوة الإنكليز أعني كتبه (جيفري سامسون).

3 - إذا تركت بيانات النشر فالمطلع على الطبعتين يكاد يصل إلى استنتاج أنها كتابان مختلفان لمؤلفين مختلفين، والسبب رداءة الترجمة البهروتية، فهي مسخ لا ينتمي إلى اللغة الإنكليزية ولا العربية.

ص 96 عن الروائي الياباني كينزا بورو (ترجم له سمدي يوسف) (الصرخة الصامتة)). أقول: هذا تكرار لترجمة إبراهيم محمد إبراهيم، ونشرت في سلسلة (روايات الهلال)، العدد (557) الصادر في مايو 1995م، أي قبل ترجمة سمدي يوسف بأربع سنوات. وهذا العنوان عن الإنكليزية. أما العنوان الأصلي باليابانية فهو «هريق كرة القدم هي العام الأول»!!

ص 99 أورد أسماء كثيرين ممن ترجموا أعمال المسرحي الألماني برخت، لكنه ذكر عملاً واحداً فقط هو (الأم شجاعة)، وغاب عنه (ملك الشحاذين)، و(أوبرا البنسات الثلاث).

ص 100 ذكر أن رواية بروست (البحث عن الزمن المفقود) ترجمت مرتين وهذا صحيح، لكنه يضيف «وترجمت سامية أحمد سعد رواية (ناحية بيت سوان)..... ونشرت دار شرقيات في القاهرة (البحث عن الزمن المفقود:

سادوم وعامورة.. وهذه ليست روايات مختلفة للكاتب، بل هي أقسام من هذه الرواية الطويلة.

ص 102 ذكر عملين للكاتبة الأمريكية بيرل بلك، وأسرف في تعداد مترجمي (الأرض الطيبة) وأهمل رواية الأم التي ترجمت مراراً.

ص 107 سقط من أعمال تشومسكي المترجمة كتاب (الخزوة مستمر 501) ترجمة مي النبهان نشر دار المدى في دمشق 1996م.

ص 108 سقط من مترجمي تشيخوف فؤاد دؤارة، كما سقط أن (طير البحر) ترجمت أيضاً بعنوان (التورس).

ص 122 ذكر تسع ترجمات لرواية (قصة مدينتين) لديكنز، ومن بينها ترجمة رمزي بعلبكي التي أصدرتها دار العلم للملايين. أقول: ترجمة بعلبكي هي مجلدين، وهي الترجمة الأمانة المشرفة أما الباقي فلا خير فيها.

ص 125 ذكر أن رواية (الأرض) لزولا ترجمت سنة 1966م. أقول: ترجمها د. رفعت المسعودي في مجلد كبير، ثم بعد أعوام سطوا عليها أحد القراصنة، وقسمها على جزئين ونسبها لتديم مرعشلي.

ص 126 ذكر أن إميل خليل يهدس ترجم لزولا (الإنسان الوحش) و(الوحش في الإنسان) و(تريزا)... أقول: ليست هذه روايات مختلفة: فالأولى هي: (الوحش داخل الإنسان) و(الوحش في الإنسان). والثانية هي (تريزا ركان) التي صدرت مراراً. وكان أجودها المصادر عن دار عويدات في بيروت.

ي صحتي 127-128 عند الكلام عن اللساني الشهير سوسير لا تكاد تسلم معلومة واحدة من الخطأ وإليك التفصيل:

أ. «تكررت ترجمات أحد كتبه بعنوانين متفاوتة، وهي» ولم يذكر غير كتاب واحد!! والمعلوم أن سوسير لم يخلف كتاباً مطبوعاً، وأن هذا الكتاب الشهير: (Cours de Linguistique Generale) ونقطته: (كور دو لنجويسيك جنرال) إنما هو تولى بين المحاضرات التي كان يلقيها على

طلابه في جامعة جنيف، وقد جمع بينها ونقحها اثنان من زملائه هما: شارل بالي، وألبير سيشيهاي.

ب. «محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي [و] مجيد النصر، ونشرته دار نعمان للثقافة في لبنان سنة 1984م». أقول: جرت العادة أن يشار إلى مكان النشر بالمدينة لا الدولة، وهنا المكان مدينة جونبة. والترجمة عن النص الفرنسي. ولم يذكر ذلك.

ج. «نقله عن الإنجليزية أحمد نعيم الكراعي بعنوان (فصول في علم اللغة العام) ونشرته دار المعرفة الجامعية في الإسكندرية عام 1985». وعندى نسخة اشتريتها في معرض القاهرة الدولي للكتاب، في بداية فبراير 1983م، لكن هذه الأسبقية لا خير فيها، فالترجمة غير دقيقة ولا أمينة، فلا تكاد تفهم كثيراً للأسف.

د. «وصدر بعنوان (علم اللغة العام) ترجمة يوثيل يوسف عزيز، ونشره بهت الموصل في العراق عام 1988م». أقول: الطبعة الأولى صدرت عن (جامعة الموصل) عام 1984م. ورغم أن الطبعة الثانية جاء على غلافها (راجع النص العربي مالك المطليبي) فإنها ظلت أعجمية اللغة، في المرتبة الثانية بعد عمل الكراعي.

هـ - «فاته الترجمة التي نشرتها الجامعة التونسية 1985م، وعنوانها (محاضرات في الألسنية العامة) وأنجزها المرحوم د. صالح القرماضي (ت 1982م) بمعمونة تلميذه محمد الشاوش ومحمد عجيبة. وهذه أدق الترجمات في رأيي.

ص 129 ذكر ترجمات لرواية شتاينيك، من بينها ترجمة حسين مؤنس في 1956م. أقول: إن هذه نشرها مؤنس في روايات الهلال عام 1978م.

ص 130 ركز على كتابين لشتراوس، وأغفل (الفكر البري) ترجمة نظير جاهل، الذي تُرجم أيضاً بعنوان (الفكر المتوحش) و(الفكر الضاري) وإن كنت لا أحق بيانتهما.

ص 141 ذكر أن كهتي سالم ترجمت لكامو رواية (الرجل الأول) 1917م في القاهرة. وفاته أن الرواية عنوانها المصحح (الإنسان الأول) وصدرت عن روايات الهلال، عام 1998م، بترجمة لبنى الردي.

ص 143 ذكر ترجمتين دمشقيتين لرواية كونديرا (فالس الوداع)، وفاته ترجمة صادرة في روايات الهلال قبلهما.

ص 145 ذكر عدة ترجمات لرواية (جرازيلا) وسها عن ترجمة بيروتية عام 1969م.

ص 148 سها عن ذكر صور أخرى للكاتب الكولومبي الشهير، وهي: جبريل، مركيز، ماركيز.

ص 149 في الحديث عن مذكرات ماركيز المشهورة بعنوانين مختلفين كان منها وترجمة صالح علماني (عشت لأروي) ونشرتها دار البلد في دمشق. قلت: ونشرها علماني نفسه في دار ميوت بالقاهرة أيضاً 2003م!

ص 152 سها عن ذكر تاريخ وفاة ألبرتو مورافيا وهو عام 1990م.

14-152 خليل [حناً] تادرس. ملاحظة: الكلمات الناقصة وضعناها بين معقفين [.]

5-153 ترجمة سمير [عزت] نصائر، انظر ص 162.

2-157 كامل [لهوسف] حسين.

10-163 ترجمة وجدي غالي [رزق].

ص 164 ذكر ترجمات عدة ليؤساء فكتور هوغو كان من بينها ترجمة الشاعر حافظ إبراهيم. وأقول: إنها أشبه شيء بتلخيص، وكذلك أغلب الترجمات الأخرى. حاشا ترجمة منير بعلبكي التي صدرت في أغسطس عام 1955م عن دار العلم للملايين ببيروت، هي خمسة مجلدات.

ص 167 سها عن ذكر تاريخ الوفاة للتسي وليمز، وهو 1983م.

سادساً: عدم توثيق في الربط:

51-16 زيادة بعض الحروف أو سقطها . صوابه: إسقاطها .

101-3 كما ينطبق العنوان في لفته الأصلية . صوابه: ينطق .

صفحتي 101-102 عن بلزاك «نُشر أعماله ضمن سلسلة [روايات] الهلال، (كما نشرت في) الدار القومية».

ص 107 في الحديث عن ناشري أعمال تشومسكي «ونشرتها دار حوران [بدمشق] ومديولي [بالقاهرة] ودار صادق في الإسكندرية ودار الآداب [في بيروت] ، ودار المدى ودار الحصاد والأهلية للنشر [بدمشق]» .

157 أسفل الصفحة: ميخائيل رومان [و] كامل عطا .

وختاماً فإن هذه الملاحظات لا تقلل من مجهود المؤلف، ولا تفض من أهمية كتابه، ولعل الكتاب يبرأ منها في الطبعة القادمة .

ARCHIVE



الرواية العربية:

من التراث إلى العصر

ARCHIVE

سعيد يقطين

«إلى الروائيين العرب، إلى
النقاد العرب، قبل هوات الأوان»

1. تقديم:

1.1. أثار السؤال حول نوع «الرواية

العربية»، وهل هو أصيل أم دخيل اهتمام

الدارسين والباحثين منذ البدايات الأولى

لظهورها في العالم العربي، وما يزال هذا

السؤال يماذ طرحه بصورة أو بأخرى في

سهرورة الرواية، ولعل الحديث عن «التأصيل» الذي يماذ امتثامه في

الدراسات المتأخرة خير دليل على استمرار ذلك الإشكال القديم.

بالنسبة إلها نرى أن «الرواية» العربية باعتبارها «نوعاً» سردياً تشكلت

وتطورت مجمل إنجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي

عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب وبالثقافة الغربية. نقدم هذه

الأسطورة بهذه الصورة التي يجد من ينتصر لها في الأدبيات العربية⁽¹⁾،

لكننا نطلق في ذلك من تصور مختلف. إننا لتجاوز الأحاديث الرائجة حول

«الرواية» نهمز بين «السرد» باعتباره جنساً، والرواية بصفاتها نوعاً. فالسرد

موجود أبداً، وفي تراث كل الأمم. لكن أنواع السرد تختلف، وتعدد، وتظهر

وتختفي. والرواية وفق هذا التصور نوع سردي جديد ظهر في الغرب بناء

على شروط استدعت بروزه، كما أن تشكله في العالم العربي توافق مع ظروف

أدت إلى تبلوره ويزوغه.

2.1. إن كل نوع سردي، (والرواية مثال هنا) عندما يظهر، يتطور، وتتغير

ملامحه وأشكال إنتاجه وتلقيه مع الزمان، فقد تظهر منه أنواع في فضاء

ثقافي، وقد تظهر أنواع أخرى غيرها في فضاءات أخرى، وهكذا دواليك. فالرواية البوليسية، وروايات الخيال العلمي، ازدهرت في بريطانيا وأمريكا أكثر منها في أي مكان آخر، ويمكن قول الشيء نفسه عن ظهور أنواع سردية جديدة متصلة بالإعلاميات في أوروبا، ولكنها ما تزال منعدمة في الإبداع العربي مثلاً، كما يمكننا أن نذهب إلى أن المقامة، والسيرة الشعبية، وسواها من الإنجازات الحكائية العربية، أنواع سردية ظهرت في التراث العربي، لظروف وأسباب، ولكن امتنع ظهورها في ثقافات أخرى، وهكذا دواليك. بذلك نتجاوز الخلط الذي شاع في العديد من الدراسات العربية التي تنهب إلى أن «الرواية» ظهرت في التراث العربي. إنه خلط واضح بين «الجنس» و«النوع»، علينا تبيينه وتجاوزه.

إن تبين هذا الخلط وتجاوزه في آن يسمح لنا بالتفكير في تطور الرواية العربية ورصد صيرورتها بمنأى عن أي مصادرة أو اختزال.

2. في البدايات:

1.2. نسجل، وفق هذا التصور الذي ندافع عنه، أن آثار بعض النماذج الروائية الغربية، وبنياتها الفنية، وسماتها الواقعية، حاضرة بصورة أو بأخرى فيما يسمى بـ «الروايات» الأولى، سواء ظهرت هذه الروايات في بداية هذا القرن في المشرق، أو في أواسطه في بعض البلدان العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية (كالمغرب مثلاً). كما أن هذا التفاعل مع الإبداع السردى الغربي ظل يظهر بصورة أو بأخرى في صيرورتها وتحولاتها المختلفة.

غهر أن الروايات «الأولى» كانت تحمل، إلى جانب ذلك، بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسردى العربي، وخاصة من خلال استثمار بعض التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية، كالمقامة مثلاً.

وحكايات الليالي، والقصص الديني، أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية، على نحو ما نجد في «حديث عيسى بن هشام» للمويعلي، و«ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم... وبعد ذلك في «حدث أبو هريرة» للمصعدي... ونصوص أخرى في فترات لاحقة.

2.2. كان الإطار الحكائي العربي ببنياته المختلفة، واضعاً في مثل هذا النوع من النصوص، كما أنه كان يشكل أساس العالم الحكائي المقدم من منظور تشخيصي لبعض بنات الواقع الاجتماعي، والسياسي، ومحاولة تقديمها بصورة تقوم على ما يمكن تسميته بـ «عبرة الحكيم». لذلك نجد في هذه النصوص ونظيراتها حضوراً مهماً للذاكرة الحكائية العربية، ومحاولة لاستثمارها من منظور حكايتي «روائي» كما تبلور في الرواية الواقعية والتاريخية بامتياز، والتي كانت صورة الرواية الغربية التقليدية فيما تمثل النموذج المحاكى، سواء من خلال الروايات الغربية المترجمة إلى العربية، أو تلك التي حاولت السهر على مثوالها. بمعنى أن ما كان يحدد هذه النماذج في علاقتها بالتراث هو الصورة التي تشكلت لديها عن «الواقع»، والتي حاولت التعبير عن بعض خصوصياته، أو انتقاده، باعتماد هذه الأشكال التراثية في السرد العربي وهي تستغل نموذج الرواية كما هي في الإبداع المتعارف عليه.

كان من الضروري أن يمر زمان، وتتحدد تصورات للرواية العربية في صيرورتها وتطورها، قبل أن تتخذ العلاقة مع التراث العربي بعداً آخر مغايراً لما كان عليه الأمر مع الروايات الأولى. إن الصور الأولية لاعتماد التراث الحكائي العربي تتجلى لنا بوضوح في استثمار اللغة القائمة على السجع، وتوظيف بعض المحسنات البلاغية، وتضمين القصائد الشعرية لمشاهير الشعراء العرب، وإنطاق بعض الشخصيات ببعض الأبيات الشعرية... إن التراث هنا كان يتحرك باعتباره جزءاً من الخلفية الأدبية للكاتب، الذي كان يحاول الاتصال بالواقع من خلال توظيفه، ولم يكن يتعامل معه بصفته جزءاً من التجربة الفنية لديه، كما يمكن تلمس ذلك مع الروائي العربي الجديد.

3. في الصيرورة:

1.3. يبرز لنا ذلك بجلاء في فترة الستينات وما تلاها إلى الآن، حيث بدأ يتم التفاعل مع التراث السردي العربي من منظور مختلف عما كان عليه الأمر في فترة الناصيس أو النشأة، فعلى الصعيد الفني، صارت الرواية فناً مستقلاً بوجوده، واكتسبت من خلال مختلف التجارب طابعها المتميز. لقد تنوعت التجارب، وتعددت الأسماء في مختلف البلاد العربية، وصار بالإمكان الحديث عن «الروائي»، تماماً كالحديث عن «الشاعر» الذي نجد له تاريخاً طويلاً من الممارسة.

لكن الحديث عن «الروائي» في ثقافتنا قطع صلاته مع «الراوي» التقليدي، وإن كان يحاول استثمار بعض آلياته وتقنياته في السرد. وتتطلب هذه النقطة تفكيراً عميقاً في هذه العلاقة التي اتخذت بعداً ثقافياً، ويمكننا الرجوع إليها عندما نتحدث عن الرواية التفاعلية نظراً لأهميتها الخاصة.

كما أن التراكمات تنوعت سواء بالنسبة للروائي الواحد، أو داخل القطر العربي الواحد، وغداً بالإمكان تمييز الاتجاهات الروائية الكبرى (التاريخية/ الرومانسية/ الواقعية)، وتعيين الخصوصيات الفردية بالنسبة لهذا الروائي أو ذاك: (نجيب محفوظ - يوسف السباعي - يوسف إدريس - إحسان عبدالقدوس - محمد عبدالحليم عبدالله - سهيل إدريس - الطيب صالح - عبدالرحمن الشرقاوي - محمود المسعدي...).

وعلى الصعيد الفكري والاجتماعي، ومع تنامي المد التحرري، بعيد الحرب العالمية الثانية، هيمنت الاتجاهات الفكرية التحررية مثل القومية والاشتراكية والوجودية، وتبلورت مقولات مثل الوطن والطبقة، والأمة، والفرد، والحرية، والالتزام... كل ذلك ساهم في إعطاء الرواية العربية مكانة متميزة على مستوى الحضور المتميز كخطاب فني يماثل مختلف قضايا المجتمع ويساهم في تفكيك مختلف بنهاته، ويرصد مجمل المشاكل الكبرى المتصلة بالصراع الاجتماعي والسياسي.

2,3. غهر أن هزيمة 67، والتي كانت بمثابة مرحلة جديدة في تاريخ المجتمع العربي الحديث، استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة. كما أنها دفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر «النهضة». وإذا كان «الواقع» هو حجر زاوية الاهتمام والتفكير في أغلب الإنجازات الفنية والفكرية سواء تعلق الأمر بالتمهيد عن الذات، أو اتخاذ الموقف من الآخر (الفرد)، فإن الرواية العربية، من خلال بعض التجارب، عملت ومنذ أواخر الستينات على النظر في «الواقع» من خلال التعامل معه باستثمار «التاريخ»، وحاولت بذلك تقديم صورة «جديدة» للواقع، باعتبار جنوره في الزمان.

لقد ساهم هذا التحويل لمسار الرؤية في إعطاء مفهوم مغاير للتاريخ والتراث والواقع... ولم يبق التاريخ هو ذلك الماضي البعيد الذي انقطعت به الصلة منذ أزمان. كما أنه لم يبق موضوعاً للحنين أو للعبارة. وفي الوقت نفسه صار الواقع متشظياً، لا يضم إلينا باصتهاره علماً خارجياً متكاملأ، ويرانها عن الذات، ولكنه صار ينظر إليه من خلال رؤية الذات وموقفها ووعيها بمختلف تجلياته.

3.3. هذا المفهوم الجديد للتاريخ والتراث والواقع سيقدم إمكانية مغايرة لقراءة الذات والآخر، وسيحقق من خلال رؤية ووعي جديدين بالمسألة التراثية والواقعية معاً. يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال أعمال العديد من الروائيين العرب من أمثال: (جمال الفيضاني وإميل حبيبي ومجيد طويبا وهاني الراهب واسيني الأعرج والطاهر وطار وأمين معلوف ورجاء عالم والياس خوري وسالم حميش وإبراهيم درغوثي...) من جهة، ومن خلال أعمال صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر وإدوار الخراط ويوسف القعيد والياس خوري ونبيل سليمان وحنان الشيخ وإبراهيم الفقيه والميلودي شغموم وعزالدين النازي ومحمد بريدة وبهاء طاهر ومحمد البساطي وخيري شلبي... وسواهم من جهة أخرى.

4. في التحول:

1.4. تزامن الوعي بالتراث وتجديد النظر في الواقع، والتفاعل مع التجربة العربية ضمن إشكالات فنية واجتماعية ومعرفية كبرى، تطل الإنسان في وجوده، وصيرورته. ويبدو ذلك من خلال:

1.1.4. ترابط «الواقعي» و«التاريخي»: إن الواقع الذي نعيش فيه، ليس ولید اليوم، ولكن له جذوراً ضاربة في التاريخ - التراث. هذه هي الفكرة الأساسية التي ستتولد من خلال إعادة النظر في التراث العربي من منظور جديد ومغاير. وستظهر آثار ذلك، بيئة على الرواية العربية التي تفاعلت مع التراث السردي العربي باعتباره مادة للحكي من جهة، أو من حيث هو طرائق للسرد، من جهة ثانية. يرتفع هذا التفاعل مع التراث إلى النظر إلى جذور هذا الواقع، أو البحث في امتداد ذلك التراث أو التاريخ في واقعنا الحالي، ومختلف الترابطات الحاصلة بينهما. وسمح هذا الترابط بالنظر إلى «الذات» باعتبارها موضوعاً للحكي، وهي في صيرورتها، مع مختلف ما يعترى تلك الصيرورة وهي تتفاعل مع محيطاتها المتعددة.

لقد أدى هذا الإدماج، أو تأكيد هذا الترابط، إلى تبلور منظور جديد يتجاوز الرؤية السابقة إلى «الواقع» أو إلى التاريخ أيضاً، والتي كانت تقيم مساهمة شاسعة بينهما. ونوع الروائي علاقاته بهذا التراث، فمدد مصادره، ونوع مرجعياته، فلم يقف عند حد ما يعرف عادة بـ «الثقافة العامة»، بل امتد ليتسع لجوانب ثرة في الإبداع الشعبي، أو في «الثقافة الشعبية» عموماً.

2.1.4. تأصيل الشكل الروائي والتجريب: إن ما تحقق على صعيد الرؤية إلى علاقة الرواية بـ «الواقع التاريخي»، ساهم في إعطاء مسحة جديدة للرواية العربية على الصعيد الفني، فحدثت تطورات شتى على صعيد اللغة، والأسلوب، والتقنيات الكتابية... واستفادت الرواية التي تفاعلت مع التراث من مختلف إنجازات «التجريب» الذي جاء بدوره رد فعل على ما آلت إليه الرواية الواقعية، التي هيمنت في الخمسينات ومطلع الستينات، فكان أن

تحققت للرواية وفق هذا المنظور أبعاد تتجاوز ما تحقق في البدايات الأولى... وكان من حصيلته هذا الامتزاج أن نجحت الرواية العربية في افتتاح آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث العربي، فصرنا في هذا الوضع أمام إمكان الحديث عن تأصيل الرواية العربية من خلال خوض غمار التجريب.

إن ما جعل الحديث عن التأصيل يتخذ كل هذا الاهتمام في النقد العربي، يعود أساساً في رأيي إلى المسبقات التي كانت بصدد «نوعية» الرواية العربية، وسرديتها ذلك لأن الكثيرين ظلوا يعتبرونها «نوعاً» دخيلاً، غير أصيل، وكان «التأصيل» يمر من خلال إضفاء البعد التراثي على المنجز السردي العربي. وهذا غير صحيح لأنه يمكن للروائي أن يستلهم ويتفاعل مع أي تجربة حكائية ثلاثم تصوره الفني والإبداعي. فهل يمكن اعتبار الروائيين الذين كتبوا قبيل تبلور مفهوم «التأصيل» كتاباً غير عرب، أو أنهم لم يكتبوا رواية عربية؟ لذلك نجد أنه قبل هذا لم يكن من الممكن الحديث عن هذا التأصيل الذي صار عنواناً أساسياً للتجربة الروائية العربية الجديدة وهي تبحث لها عن آفاق إبداعية مغايرة، إن التأصيل بالمعنى الذي يمكن أن نفهمه هي التجربة الجديدة هو ملمح من ملامح تطور الرواية العربية. هذا الملمح رأى في السرد العربي ما يعده بزخم جديد للإبداع، فكان بذلك أمام تجربة روائية جديدة، وتجريبية بطريقة مختلفة عن تلك التي ذهبت إلى استثمار التقنيات الغربية كما تجسدت بمض مقوماتها فهما يعرف بـ «الرواية الجديدة».

2.4. يمكن في هذا النطاق أن نذهب إلى أن علاقة الرواية العربية بالتراث، أعطاهما زخماً جديداً للتفاعل مع المجتمع، ومع مختلف ما يعتمل فيه. وبذلك، في تقديري، نجحت في تقديم تجربة روائية عربية الملامح، بخصوصياتها، وعلامتها المتميزة، بعيداً عما يمكن تسميته بإحراجات الثقافة، أو ما شاكل هذا من المصادرات التي ظلت متواصلة كلما كان الإشكال مطروحاً بصدد الرواية العربية. وذلك بناء على أن التفاعل مع التراث في أي تجربة إبداعية

كهما كان نوعها، يظل مؤشراً مهماً لإعطاء التجربة الفنية خصوصيتها، إذا ما أحسن إنجاز هذا التفاعل، وتم ذلك بطريقة خلاقة. ولنا هنا في عطاءات بورخيس وماركيز وأميرطو إيكو وياولو كويلو... وسواهم ما يدل دلالة قوية على ذلك.

3.4. إن المشكل الحقيقي، على صعيد إنجاز التجربة الروائية، لا يتعلق كيفما كان الأمر، بمسألة التعامل مع «التراث» أو «التجريب»، ولكن المشكلة الحقيقية ترتبط بكيفية تحقيق التعامل ويمدى التوفيق في استثمار تلك العلاقة. ومفاد هذا أن ليس كل روائي أو كاتب يعود إلى التراث، أو يجرب، ينجز بالضرورة نصاً جديراً بهذا التمتع. لا بد إذاً من معاينة، واعتماد شكل التعامل وصورته وكيفية تحقيقه لضمان نجاح التجربة والحكم لفائدتها، أو العكس.

تبعاً لهذا التوضيح، **أرى أن العديد من الروائيين العرب نجحوا فعلاً** في تعاملهم مع التراث العربي، في تقديم تصور جديد للرواية، وإنجاز تجربة روائية جديدة. كما أن بعضهم، وإن عاد إلى التراث، وحاول استثمار بعض بنائه، أو بعض تقنيات المرد العربي من خلال بعض أشكاله، ولكنه مع ذلك لم يفلح في تقديم تجربة جديدة يمكن أن نتفاعل معها كقراء، ويعود المسبب في ذلك إلى طريقة التعامل مع التراث، أو التاريخ، وشكل تقديمه من خلال الرؤية أو التجربة.

4.4. إن الرواية العربية الجديدة، وهي تتفاعل مع التراث العربي، تحقق عملياً، برنامجاً مزدوجاً للإنجاز الفني، والإبداع السردي. يبرز البرنامج الأول في تشغيل جزء هام من الواقع العربي الحالي، ولكن من خلال الذهاب إلى جذوره الممتدة في التاريخ. وفي هذا النطاق تلقي الرواية العربية مع مختلف الإنجازات والمشاريع الفكرية العربية التي تهتم بالنظر في التاريخ العربي من خلال مختلف جوانبه وشروطه، هذا مع الاختلاف الذي تقتضيه كل ممارسة في تعاملها مع هذا الموضوع. ويبدو لي أن الروائي العربي نجح فعلاً في

اختراق قطاعات هامة من الذاكرة الجماعية العربية، وتعامل معها، من منظور فني ووعي نقدي متقدمين.

ويظهر البرنامج الثاني في تقديم تجربة روائية ذات ملامح عربية متميزة، وذلك عن طريق استلهاهم، واستثمار موضوعات، وطرائق السرد العربي البالغ الخصوصية، وتوظيفها بصورة أخرجت الرواية العربية من عتاقة بنائها وأسلوبها الذي ترسب مع الرواية الواقعية.. ولقد عرفت الرواية العربية في هذا الاتجاه تنويعات متعددة الملامح والمشارب، بحيث نجد الروائيين يلتقون في التعامل مع التراث، لكننا نعاين اختلافات في طرق التوظيف، وأشكال الإبداع، الشيء الذي يبرز كون التراث ذخيرة حية وغنية، إذا ما استثمرت الاستثمار الجيد. لقد أعطى هذا التعامل التجربة الروائية دعماً جديداً، وإمكانات خصبة. وسيكون من السابق لأوانه الحكم على هذه التجربة من جهة أشكال تعاملها مع روافد التراث العربي. لكن المؤكد الآن والملموس هو أن هذا التعامل أكسب التجربة الروائية العربية فضاءً رحباً للإبداع والمطاء. لا تخلو أي تجربة من المحاولات غير الموفقة والسريعة، لكن معيار نجاح التجربة لا يمكن الوقوف منه بسبب بعض الإخفاقات أو الهفوات المطروحة أبداً في أي طريق، ولا سيما إذا كان الأمر يتصل بطريق الإبداع الذي لا يخلو من صعوبات وعراقيل.

إن الروائي العربي، وهو يفتقر عوالم التراث المختلفة والمتعددة، مطالب بعدم الوقوف عند بعض المظاهر، واختزال التراث من خلالها. إذ لا بد في كل الحالات، وفي كل المحطات، من اتخاذ الرؤية العميقة من الواقع بما هي رؤية حيال الواقع، والذات، والعالم، وإلا تحول التعامل مع التاريخ إلى منظور غير تاريخي، وغير واقعي. وبذلك تفقد التجربة ضراوتها وخصوصيتها. وكلما نجح الروائي العربي في تطوير البرنامجين معاً، ويتكامل مبدع، وخالق، تطورت التجربة الروائية العربية، واختطت لها مساراتها الخاصة في التطور والإبداع.

5. في التحدي:

1.5 . تحديات جديدة وعديدة يفرضها واقع التحول على الرواية والروائي العربي، وذلك لأن صهرورة الرواية أبانت باللموس أن التجربة:

- واكبت تحولات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، فعبرت عن الآلام الدائمة، والأمال المجهضة.

- عانقت قضايا المجتمع العربي السياسية والفكرية والاجتماعية في كبريات المحطات التي مر منها المجتمع العربي.

- اغتننت بما أضافته التنوعات الخاصة والتميزة لبعض الكتاب من بعض الأقطار العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية (إبراهيم الكوني «الجمهورية الليبية»، رجاء عالم «المملكة العربية السعودية»، أحمد التوفيق «المغرب»، ربيع جابر «لبنان» حبيب عبد الرب «سوري» «اليمن»...).

- جربت مختلف الأشكال والتقنيات من أبسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفاهي إلى أكثرها تعقيداً وبرز ذلك مما يلي:

أ. تعدد التجارب من حيث الكم: من الرواية القصيرة إلى الرواية الطويلة.

ب. بروز الروايات ذات الأجزاء (الثلاثيات، الخماسيات...).

ج. بروز الروايات المشتركة (منيف/ جيرا).

د. اتصال بعض التجارب الروائية بالشعر (العزاوي/ الخراطة)، أو بالدراما (هده إسماعيل).

هـ. بروز التجارب المفالية هي التجريب والموظفة لمختلف الأشكال التي يتداخل فيها التاريخ والتراث والواقع والعجائب يشق الصور التخيلية والتخيلية.

2.5. كل هذه التنوعات، وما يتولد منها من «أنواع» روائية لم يتوقف عندها البحث الروائي العربي ليكشف عن أوجه الائتلاف والاختلاف، خلقت لها قارئها الذي يتعامل معها بهذا الشكل أو ذاك. وتبعاً لذلك لقد خضرت تجارب روائية العديد من القراء وضمنت أخريات نوعاً من القراء.

غير أن مشكلة القراءة لا تتعلق فقط بنوعية القراء ودرجات قدرتهم على «التفاعل» مع النص، ولكن أيضاً فيما يمكن أن يخلقه النص الروائي من إمكانات لـ «التفاعل». فعدم تنوع التجربة وخلق العوالم الحكائية، والقدرة الدائمة على التجديد، كل ذلك يسهم في استنفاد الإمكانيات الموظفة ويجعل الإبداع المسردي ينتهي إلى الطريق المسدود، ومعنى ذلك بتعبير آخر، انسداد آفاق القراءة. وهذا هو الوضع الحالي الذي نعيشه الرواية العربية الجديدة. لقد صار من النادر قراءة نص روائي «جديد» بالمعنى الذي يثير الانتباه، ويشد القارئ، عكس ما كان عليه الأمر في الثمانينات وما قبلها حينما كانت الذروة تتجلى في التعامل مع التراث، أو خوض غمار التجريب.

3.5. لا يمكن لهذا الوضع مع الزمان إلا أن يجعل الرواية العربية تستنفد دورها، وتنتهي إلى الوضع السيئ الذي يعيشه الشعر العربي الحديث منذ عقود. وهذا هو التحدي الذي يواجه الرواية العربية: أن تستمر عبر تجديد إمكاناتها وتقنياتها وعوالمها الحكائية وأشكال تعاملها مع التبدلات الواقعية الكبرى، أو يتضاءل حضورها بالتدرج، ولقد بدأ هذا يلوح بصورة جلية، ويتناقص تأثيرها ببطء، حتى تنتهي إلى الجمود.

إن آفة هذا الوضع تبرز لنا من خلال مؤشرات عديدة، أهمها هو بروز روايات عديدة، وروائيين جدد، وإذا كان من الممكن اعتبار هذا الوضع إيجابياً، فإن وسط هذا الزخم، وتكرار التجارب، وقلة الإبداع، فلما نجد كتاباً حقيقيين أو روايات جديرة بالقراءة حتى النهاية. فهل ينبئ هذا الوضع بالكارثة؟

6. حول آفاق جديدة للتجريب: من زجل رواية تفاعلية:

1.6. عود على بدء: تطورت الرواية العربية كثيراً خلال القرن العشرين، واستثمرت مجمل أشكال السرد العربي القديم كما استقادت من مختلف تجارب الرواية الغربية وتقنياتها. كما أنها عانقت فضاي المجتمع في تحولاته

وصيرورته، وعبرت عن زوايا كثيرة، واقتحمت العديد من المناطق التي لم يتم التعبير عنها في أنواع أو أجناس أخرى، أو هي فترات سابقة.

تنوعت التجارب وتمعدت المسارات. وعرفت طريقها إلى القارئ الأجنبي من خلال ترجمة العديد من علاماتها المتميزة إلى اللغات الأجنبية، كما تحولت تجارب روائية أخرى إلى السينما وعرفت طريقها إلى المسلسل التلفزيوني.

أنجزت بصدها دراسات وأبحاث عديدة ويكل اللغات، وهي جميعاً تعكس مدى الاهتمام الذي عنيت به من قبل الدارسين والباحثين والنقاد والقراء جميعاً. وكل ذلك يبين لنا باللموس أن الرواية العربية باعتبارها نوعاً سردياً جديداً نجحت إلى حد كبير في استقطاب الاهتمام بها، وفرض نفسها، ومناخسة الشمر (الجنس القديم) على المكانة التي كان يحتلها، ويبرز ذلك في كون العديدين صاروا يعتبرونها «ديوان المرب» الجديد.

2.6. غير أن هذه المنزلة التي صارت تحتلها، بما لها وما عليها، تدفع بنا إلى التوقف على الرهانات، والتساؤل حول الأفاق بغية فتح المسار الذي يمكنها من التطور، والتجديد، لأن «النوع» الأدبي الذي لا يتوفر على مقومات الاستمرار، والقدرة على التجديد باطراد، يجد نفسه في زمان ما، ممرضاً لـ «التوقف» على تطوير الذات وإثارة الاهتمام. ويبدو لي حالياً أن الرواية العربية، رغم الرصيد الهام الذي وفرته خلال عقود محدودة، بدأت تدخل مساراً مغايراً خلال السنوات الأخيرة من العقد العشرين، حيث بدأ يفتت طريقها إبداعاً وتلقياً ويبحث بالمقارنة مع ما كان عليه الأمر خلال السبعينات والثمانينات.

ترتبط هذه الرهانات في رأيي من جهة بـ «الإبداع الروائي» وبـ «النقد الروائي» من جهة أخرى، وذلك بسبب الترابط الوثيق بينهما. فازدهار أي منهما خلال العقدين السابقين جمل كلاً منهما يتصل بالآخر ويستلزمه. وأي تأخر لأحدهما عن التطور يستتبعه تأخر الآخر بالضرورة أو ينمكس ذلك

سلباً عليه. وفيما بدأنا نراه من دراسات حالياً عن الرواية يبين لنا صورة ذلك الترابط بجلاء. لذلك سنعمل على تحديد الرهانات التي على الرواية والنقد العمل على كسبها في أقرب الأجل، وذلك من خلال دعوة الروائيين والنقاد العرب إلى أن يكونوا جميعاً في مستوى تحديات العصر لتجديد الذات والتجربة والأدوات قبل هوات الألوان.

3.6. رهانات النقد الروائي: تطور النقد الأدبي العربي كثيراً خلال ما يعرف بالمرحلة البنيوية. وكان حظ النقد الروائي مهماً في هذه الفترة بالقياس إلى النقد الشمري مثلاً. لكن الدراسات التي تطالعنا بها المجلات الثقافية والكتب ونحن في أوائل القرن الحادي والعشرين ما تزال تتردد بنا إلى ما أنجز في بدايات الثمانينات، وكان الدراسات والأبحاث جمدت عند تاريخ لم تتمدد، رغم أن العكس هو الصحيح. لقد اعتري الدراسات نوع من التكرار والاجترار، ولم تبق هناك أي مواكبة جادة لما يتحقق من دراسات وأبحاث، كما أن الاجتهادات فهما ينجز ضئيلة. وصار البعض يرى أن النقد الأدبي انتهى وعليه أن نتشبه بالنقد الثقافي لأنه يفتح أمامنا مجالات أوسع، وما شاكل هذا من الدعوات.

إن الرهان الأساس بالنسبة للنقد الروائي في رأيي يكمن في تجاوز الاجترار والاطمئنان إلى الجاهز، لأن تطوير ما أنجز في حقل النقد الروائي العربي مطلب حيوي. أما الوقوف على ما قدم في زمان سابق، وتقديمه وكأنه جديد فلا يمكن أن يؤدي إلا إلى الجمود. كما أن الانفتاح على جديد الاجتهادات والتطورات النظرية ضروري لتطوير التجربة النقدية العربية والارتقاء بها إلى المطلوب. فما يزال الدارسون يتحدثون عن التلقي والتناسخ والسرد وغير ذلك من الأمور بمنظور غير مواكب لما يتحقق باطراد، ولا يمكن للمنتع إلا أن يتمجب من ذلك. لقد حدث تطور كبير جداً في الدراسات النقدية في الغرب، وانفتحت الدراسات على السيبرنيطيقا ونظريات التواصل والإعلاميات وعلى نظريات اللعب وعلم النفس المعرفي، وعلوم التهنيتات

والوسائط المتفاعلة والنكاء الاصطناعي والأنثروبولوجيا وغيرها، ونحن مانزال نقف عند أطروحات وتصورات تم تجاوزها.

لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا مانزال بمعنى عن التفاعل معها أو استيعاب الخلفيات التي تحددها. ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط، والتفاعلية، والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي. ونحن مانزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني.

إن الرهان الأساس بالنسبة لمتقد الروائي هو التطور، والمواكبة، والارتقاء إلى العصر، وإلا فإننا عندما سنفتح أعيننا على ما يتجدد، نجد الآخرين قد سبقونا بمقود لا يمكننا قياسها، وبالتالي لا يمكننا تداركها.

4.6. رهانات الإبداع الروائي: لقد راكم الروائيون العرب في الصهرورة خبرات وتجارب عديدة، وهم يحققون تفاعلاً بقاء مع التراث ومع العصر، وصار لهم رصيد مهم لما يتم استثماره في إبداعاتهم السردية. ويبدو ذلك بجلاء في كون المنيذ منهم وهو ينخرط في التجريب يراهن على قارئ مفترض، فكان بذلك تضيق القارئ الحقيقي. والرهان الأساس الذي على الروائي العربي تحقيقه هو الانتقال إلى فهم جديد لـ «التفاعل». وأقصد بذلك ممارسة الوعي الحقيقي بـ «التفاعل» في مستوياته كافة.

إن مدخل ذلك في رأيي يتم عن طريق قراءة التجربة الروائية قراءة نقدية من قبل المبدع نفسه. وذلك من خلال أولاً مواكبة التجربة الإبداعية العالمية، وتمثل الإيجابي منها بناء على اتصالها بالعصر ويقضايها الحية وتطورها على الصعيد الفني، من جهة، ووضع التحولات الجارية في الاعتبار سواء على الصعيد العربي أو الدولي من جهة ثانية. إن الانفلاق على الذات، وعدم التعرف على التجارب المختلفة وعلى ما يطرأ عليها من تبدلات لا يمكنه أن يخصب التجربة الروائية العربية أو يعطيها دماً جديداً للاستثمار

والتجديد. كما أن التفاعل مع الواقع ومع التراث هي جوانبهما المختلفة بشكل خلاق ومبدع كفيل بتجاوز المنجز، وفتح أبواب جديدة للمغامرة والتجريب. وأرى أن «المجائب» المريدية والخيال الميري - الإسلامي خصص للفاية إذا ما أحسن استثماره وتوظيفه.

وأخيراً أرى أن تجاوز الصورة التقليدية للكاتب يطرح نفسه بالاح. إنها صورة الكاتب والناقد الذي مايزال يخشى من عدوى «التكنولوجيا» أو يعتبرها شيئاً زائداً لا قيمة له. فاستثمار الحاسوب وتقنيات الكتابة التي تمنحها «الوسائط المتفاعلة» بات أمراً أساسياً للإبداع والنقد. وبدون اهتمام الكتاب والفنانين والدارسين والنقاد لهذه الوسائط الجديدة، نظرياً وتطبيقاً لا يمكننا إلا أن نتحدث عن انسداد الأفاق، أفاق الإبداع والنظرية المفتوحين على العصر وعلى ما يحبل به من إمكانات وما يزر به من وسائل.

تفتح المعلومات وتكنولوجيا التواصل مجالات هامة وخصبة للإبداع والنقد، فهل بدأنا ندخل العصر الإبداعي الجديد؟ أم أن علاقاتنا بالتكنولوجيا ما تزال محفوفة بقصر النظر، وبأوهام أن «العلم» يقتل الإبداع؟ تصور أن مختلفان أيهما سلكناه يحدد إبداعنا، وطريقة قراءتنا للذات وتواصلنا مع الآخر. فلنتقنهم العصر قبل هوات الأوان.



مفهوم الخطاب
في النظرية النقدية

ARCHIVE

عبدالرحمن حجازي

أصبح مصطلح «الخطاب» - في الأونة الأخيرة - مصطلحاً شائعاً، إلا أنه تشعب، وصارت له دروب عديدة ومفاهيم مختلفة ولامتناهية؛ حتى بات العثور عليه وتحديد أمره صعباً.

بادئ ذي بدء يتحدد المعنى اللغوي للخطاب في عدة اتجاهات؛ فهو يعني الإجابة عن شيء ما والنطق به، أو مراجعة الكلام، وقد قيل في قوله تعالى: «وفصل الخطاب» هو أنه الحكم بالبيئة أو اليمين، أو الفصل بين الحق والباطل، والتمييز بين الحكم وضده، أو الفقه في القضاء⁽¹⁾.

من ناحية أخرى فإن أغلب المراجعات الأجنبية الشائعة لهذا المصطلح مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم Discursus المشتق - بدوره - من الفعل Discurrere الذي يعني «الجري هنا وهناك» أو «الجري ذهاباً وإياباً»، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال⁽²⁾.

يقوم مفهوم الخطاب في اللغة - سواء المربية أو الأجنبية - على التلطف أو القول بين طرفين: أحدهما مخاطب، والثانيهما مخاطب، وقد يتحاوران في شكل حديث حر؛ فيقال حينئذٍ: إنهما يتخاطبان، فينهم أحدهما الآخر عن طريق البيئة وفصل الخطاب.

من هذا المنطلق يُفضى الاستعمال الاصطلاحي إلى معانٍ ودلالات أكثر تحديداً؛ إذ يتحول الخطاب إلى رسالة أو نص يكتبه كاتب إلى شخص آخر، وقد يكتب الخطاب شعراً، ولكن الأشهر أن يكون نثراً، كما يعني «العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبياً غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيراً اللغة من حيث هي

أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعية لنوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة»⁽³⁾.

ويصبح المنطوق اللفوي أو القول الشمري جزءاً أساسياً من مفهوم الخطاب؛ فهو الوحدة الأولى للخطاب، وعلاقته به كعلاقة الجزء بالكل، إلا أنه يتميز عن الخطاب في كونه يستطيع أن يستقل بذاته، أي أنه ليس مشروطاً بالخطاب، كما أنه يمكن أن يُقيم علاقات متشابكة مع التحليل الخطابي.

وبذلك فإن المفهوم الاصطلاحي للخطاب يعنى «الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو مجموعة متميزة من المنطوقات، أو هو ممارسة لها قواعدها تدلُّ دلالة وصف على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها»⁽⁴⁾، كما أنه عبارة عن «مجموعة من المنطوقات أو المنطوقات التي تُكوّن بنورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل»⁽⁵⁾.

يعتمد مصطلح «الخطاب» - إذاً - على اللغة والمنطوق معاً؛ حيث يستلزم وجود أحدهما وجود الآخر، إلا أن هذه العلاقة ليست متساوية تماماً؛ فالمنطوق ليس شرطاً لوجود اللغة، مادام يمكن استبداله بغيره، ولكن اللغة - في جميع الأحوال - تتكون من منظومة، أو من نسق من المنطوقات الممكنة، تماماً كما يمرقها دي سوسير باعتبارها «نظاماً من العلاقات»⁽⁶⁾؛ إلا أن الخطاب - في أحد معانيه - «هو اللغة باعتبارها حواراً بين الكاتب والقارئ، أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو بين ما يُمثله الكاتب (اجتماعياً أو سياسياً أو ثقافياً... إلخ) وما يمثله القارئ»⁽⁷⁾.

وهي النهاية يمكننا القول إن مصطلح «الخطاب» يشير إلى الطريقة التي تُشكل بها الجُمْلُ نظاماً متتابعاً تُسهّم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجُمْلُ في نظام بعينه لتشكل نصّاً مفرداً، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يُوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال

الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تُستخدم لتحقيق أغراضٍ متعينة⁽⁸⁾.

لا شك أن «الكلمة» عنصر مهم من عناصر الخطاب الذي يتم استخدامه للإشارة إلى ما نقوم به تجاه اللغة من حيث هي ثوب الأفكار والمبادئ والقيم في المجتمع؛ لذلك يجب أن يُفصل ذلك الثوب بدقة حتى يلائم تلك الأفكار، ومن ثم تصبح اللغة هي اللسان المعبر عن المؤسسات الاجتماعية، وهي محاضرة ألقاها جون أوستن في جامعة هارفارد عام ١٩٥٥م، أكد فيها أن العلاقة التي لا تفصل بين اللغة والفعل والمعرفة، وفهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لا تفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنطوقات عن الفعل الذي يؤكد نوعاً من المعرفة، وكان ذلك يعني تعهيد الطريق لتأسيس مصطلح الخطاب بوصفه دالاً على نسق من الوحدات اللفوية (أصفرها الجملة) أو شبه اللفوية (كما يحدث في خطاب الإعلان حيث الصورة والنغمة مصاحبة للكلمة) تُشكّل نظاماً ما متحد الخواص في أشكال الأداء اللفوي. هذا الأداء يؤسس - في تقابله المنطوق أو المكتوب، وهي علاقته بالعلامات الموازية - عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بمامة، ويقوم بتأصيل القيم في الوقت الذي يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة أو القوة بين أفراد المجتمع بخاصة⁽⁹⁾.

من هذا المنطلق نحاول تحديد مفهوم «الخطاب» من حيث علاقاته باللغة والمجتمع والأدب من جانب، فضلاً عن تحديد مفهومه عند كل من ميخائيل باختين وميشيل فوكو من جانب آخر.

1 - الخطاب واللفّة:

لا يمكننا فصل مفهوم الخطاب عن مفهوم اللفّة رغم الفارق الأساسي بينهما؛ فإذا كان الخطاب هو ممارسة قدرة الحديث وكفايته أو الكلام وطريقته، فإن كل منطوق قابل للملاحظة؛ أي كل جملة أو مجموعة من الجمل

للمفوضة، أو نص مكتوب، بالتعارض مع النسق المجرد الذي هو اللغة؛ حيث يتحقق كإنتاج وإنتاج خاص وفردى لمجموعة من العلاقات والوحدات والممارسات المتواضع عليها هي الحوار النظمي للكلام بين طرفين من خلال علاقة الاتصال بالمنطوقات.

من ناحية أخرى فإن العلاقات الخطابية ترتبط باللغة - بشكل أو بآخر- من خلال قنوات الاتصال، إلا أنها «ليست علاقات توجد داخل الخطاب، فهي لا تربط مفاهيمه وألفاظه بعضها ببعض، ولا تقيم بين الجمل والقضايا بناءً استنباطيًا أو بلاغيًا، لكن هذا لا يعني أنها علاقات توجد خارج الخطاب، ترسم حدوده وتقرض عليه أشكالاً معينة، وتلزمه - في بعض الأحوال - أن يتلفظ بأشياء ويعبر عنها، إنها توجد - إذا صح التعبير - عند حدود الخطاب؛ فهي التي تمنحه الموضوعات التي يتحدث عنها، أو على الأصح هي التي تحدد مجموع الروابط التي على الخطاب أن ينشئها بصورة فعلية، حتى يستطيع الكلام عن هذه الموضوعات أو تلك، وحتى يتمكن من دراستها وتسميتها وتحليلها وتصنيفها وتفسيرها وغير ذلك؛ فالعلاقات الخطابية لا تميز اللغة التي يستخدمها الخطاب ولا تميز الظروف التي ينتشر فيها كخطاب، بل تميز الخطاب ذاته من حيث هو ممارسة»⁽¹⁰⁾.

وهنا ننتقل إلى ثنائية اللغة/ الكلام المؤسسية؛ إذ إن موضوع تحليل الخطاب تمثل في دراسة العلاقة بين الذات المتكلمة (الكلام) وعملية إنتاج الجمل (اللغة المنطوقة)، أو علاقة الخطاب بالمجموعة الاجتماعية؛ «فاللغة هي ظاهرة اجتماعية ونسق من العلاقات يسمح للأفراد بالاتصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام الحر من طرف فرد للفقه، ويبدو الخطاب واقعاً وسيطاً بين اللغة والكلام؛ فهناك شبه تعارض بين الكلام والخطاب، كعربية نسبية، واللغة كشفرة منسجمة ونسق من القواعد العامة والكونية: إن الجملة ما هي إلا كلام كموضع للنشاط ويرمجة للذكاء الإنساني»⁽¹¹⁾.

وبهذا المعنى تتحدد العلاقة بين الخطاب واللغة في شكل تواصل لغوي

بين طرفين؛ حيث «تسمى اللسانيات إلى جمل الجملة وحدة لسانية صغرى، تساهم - إلى جانب جمل أخرى - في تشكيل الخطاب، وليس هذا سوى شكل من أشكال تعظهر اللغة والمعمل على جعلها أداة للتواصل، ولذلك يظل هذا المفهوم - في الحقل اللساني - ضيقاً لا يمتد ليشمل باقي المستويات التي يمكنها الإسهام في إنتاج هذا القول. وهذا ما يؤكد لنا أن الخطاب - من هذه الزاوية - هو خطاب لغة وقول، يرتبط باللغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين تتم بواسطتها الدورة الكلامية، وهما: المرسل والمرسل إليه»⁽¹²⁾.

من هنا فإننا نستنتج أن الخطاب ليس هو الكلام، إنه واقع وسيط بين اللغة والكلام، إنه المنطوق أو المفوض اللغوي، ويصبح الاستعمال اللغوي - من خلال هذا الفهم - محددًا اجتماعيًا؛ أي بوصفه خطابًا.

2 - الخطاب والمجتمع:

اللغة استخدام اجتماعي، ينتج عنها محدد اجتماعي يمكن أن يوصف بأنه «خطاب»؛ حيث إن التمييز بين اللغة والكلام عند دي سوسير هو تمييز بين الأعراف الاجتماعية وبين الاستعمال الفعلي للغة؛ فإذا كانت اللغة ترى أن الأعراف الاجتماعية موحدة ومتجانسة؛ فمن الممكن القول بأنها - على العكس - تتميز بالتنوع والصراع من أجل السلطة، وهذا التجانس أمر يفرضه أولئك الذين يُعسكون بزعم السلطة.

ولعل الظواهر الاجتماعية هي - في الأساس - ظواهر لغوية؛ بمعنى أن النشاط اللغوي الذي يجري في السياق الاجتماعي - شأنه شأن كل نشاط لغوي - ليس مجرد انعكاس للسيرورات والممارسات؛ فالخلاف - مثلاً - على معنى التعابير السياسية هو مظهر مألوف ودائم في الخطاب السياسي، وتُعتبر مثل هذه الخلافات - في بعض الأحيان - مجرد خطوة تمهيدية للسيرورات أو الممارسات السياسية، كما تُعتبر - في أحيان أخرى - نتيجة لها»⁽¹³⁾.

من جانب آخر فإذا كانت اللفة تُعتبر ممارسة اجتماعية، أي سيرة اجتماعية، فإننا يجب أن نُميز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو النص للناطق)؛ حيث إن النص - فيما أظن - نتاج اجتماعي؛ بمعنى أنه نتاج لسيرة إنتاج النص، ومن ثم فإن مصطلح الخطاب يُستخدم للإشارة إلى كامل سيرة التفاعل الاجتماعي التي لا يُشكل النص سوى جزء منها؛ فسيرة التفاعل الاجتماعي هذه تشمل - بالإضافة إلى النص - على سيرة الإنتاج التي يكون النص نتاجاً لها، وعلى سيرة التأويل التي يكون النص مرجعاً. وهذا ما يجعل تحليل النص جزءاً واحداً فحسب من تحليل الخطاب الذي يشمل أيضاً على تحليل السيرورتين الإنتاجية والتأويلية؛ فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثاراً لسيرة الإنتاج من جهة، ومُشمرات في سيرة التأويل من جهة أخرى، ولسيرة الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائيهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة مما أدعوه «موارد أعضاء المجتمع» القائمة في رؤوسهم، والتي يتمتعون عليها في إنتاج النصوص أو تأويلها، ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللفة، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعي والعالم الاجتماعي اللذين يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم واهتماماتهم واهتماماتهم...⁽¹⁴⁾.

من الملاحظ أن اللفة تنطوي على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعي؛ فهي تتولد اجتماعياً، وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التي تولدها.

وبذلك فإن الخطاب يشتمل على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها شروط الإنتاج الاجتماعية وشروط التأويل الاجتماعية، وعلاوة على ذلك فإن «هذه الشروط الاجتماعية ترتبط بثلاثة مستويات متباينة من التنظيم الاجتماعي هي: مستوى الموقع الاجتماعي، أو المحيط الاجتماعي المباشر الذي يجري فيه الخطاب، ومستوى المؤسسة الاجتماعية التي تُشكل منبئاً واسماً للخطاب، ومستوى المجتمع ككل»⁽¹⁵⁾.

وهي النهاية فإن الناقد البصير هو مَنْ ينظر إلى اللغة بوصفها خطاباً أو ممارسة اجتماعية؛ فهو لا يلزم نفسه بتحليل النصوص فحسب، ولا بتحليل سيرورتى الإنتاج والتأويل فقط، بل يقوم بتحليل العلاقة بين النصوص وسيرورتها وشروطها الاجتماعية، سواء كانت شروط سياق الموقع الاجتماعي المباشرة أو شروط البنى المؤسساتية والاجتماعية الأبعد؛ أي يقوم بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات والسياقات.

3 - الخطاب والأدب:

يرتبط الخطاب - بشكل أو بآخر - بالأدب الذي يُعدُّ - في الأساس - مظهرًا حيويًا من مظاهر اللغة؛ فهو الذى يسمح بظهور كينونتها ووظيفتها؛ بحيث يغدو النص الأدبي نسيجًا لغويًا، يُفجّر الملاحظات التفسيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها عن عالمها التخيل إلى حيز الوجود الفعلي، ويصبح الأسلوب اللغوي هو الاستخدام المعبر عن طاقات المبدع وعاطفته؛ حيث «إن الإنسان - في جوهره - كائن حي عاطفي قبل كل شيء؛ فاللغة الكاشفة عن جوهره هي لغة التخاطب بتمبيراتها المألوفة، ومن المفيد أن نُذكر بأن تقديراتنا الأسلوبية تدرج ضمن إطار اللغة العفوية المتكلمة فعلاً لا ضمن الأشكال الموجهة مهما كانت هذه القوالب ناتجة عن تحريرٍ وإعٍ أو عن تصرف مصطنع على لغة الخطاب»⁽¹⁶⁾.

من ناحية أخرى فإذا كان الأسلوب هو اختصار الكاتب الذي يخرج بالقول عن حياته وينقله من درجته الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه؛ فإن «الوظيفة الأسلوبية هي وحدها الموجهة للرسالة الأدبية، في حين تلتقى الوظائف الأخرى في كونها موجهة إلى شيء خارج عن الرسالة، وهي تنظم الخطاب حول الكاتب والقارئ والمحتوى، ولهذا يتمين القول بأن الأداء الإبلاغي تستقيم بنيته بالوظائف الخمس في حين تقوم الوظيفة الأسلوبية بتعديل كثافته»⁽¹⁷⁾.

من هذا المنطلق يُلقى بنا الخطاب الأدبي - من الوهلة الأولى- في حقل السؤال المعرفي، وينغمسنا إلى البحث في الظاهرة الأدبية التي تؤسس أدبية الأدب، وتجعله خطاباً متميزاً عن القول المأثور؛ إذ إن النص حقل لسانی ومنهجي، خطاب يتعالمق مع خطاب، نص يسهل إلى نص، ممارسة لا تقف عند حدٍّ في تشكيلها، عمل وإنتاج، بل يمكن القول إن النص الأدبي هو فعل لغوي يؤسس اختلافه مع الأثر في تعدده، وهي انفتاحه على سائر الأجناس الأدبية.

من هنا يمتد الخلق الفني في عملية الإبداع الإنشائي فيشمل إحياء الكلمة أو القول أو الخطاب حتى نصل إلى النص، وفي هذه اللحظة يمكن أن نعتبر الخطاب الأدبي خلق لفة من لفة؛ أي أن صانع الأدب ينطلق من لفة موجودة فيهبحث فيها لفة أخرى وليدة هي لفة الأثر الفني، ويعتبر هذا التعريف فكاً لإشكالية الوجود والعدم؛ فالحدث الأدبي «خلق»، ولكن الخلق متمنر؛ إذ لا شيء يخلق ولا شيء يفنى، وكل موجود متحول؛ فالخطاب الأدبي تحول لموجود⁽¹⁸⁾.

يتأكد لدينا - إذن - أن هناك علاقة وثيقة بين الأدب - باعتباره ممارسة لغوية وجمالية - والممارسات الخطابية المختلفة؛ حيث يمكننا استخدام الأسلوبية - بما أنها معهد لسانی - في وصف النص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم اللغة، ويصبح النص الأدبي - حينذاك - خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، ومن ثم يتحول النص الأدبي إلى خطاب تركب في ذاته ولذاته، وبذلك تصبح علاقة الأدب بمفهوم الخطاب قوية جلية، وذلك باعتباره ممارسة خطابية لها خصوصياتها، كما تتضح - في هذا الاتجاه أيضاً - علاقة الأدب بباقي الممارسات الخطابية الأخرى، سواء تعلق الأمر بالجانب السياسي أو الأخلاقي أو الأيديولوجي أو غيرها؛ حيث أغفلت معظم الدراسات النقدية والمناهج المعاصرة هذا الجانب المهم، واقتصرت فقط على اعتبار الأدب مجموعة من القيم اللغوية الجمالية الخالصة، وإنما

أصبح النص الأدبي - في الرؤية النقدية المعاصرة - نسيجاً من الممارسات المعرفية التي تستند إلى مجموعة من المراكز التاريخية؛ فهو نسيج مركب ومعقد.

3 - مفهوم الخطاب عند ميخائيل باختين:

من الممكن لنا أن نضع نصب أعيننا أن مفهوم الخطاب قد يتعدد بأنه ممارسة فعلية لها أشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع؛ إذ إنه «ليس موقعاً تقتضيه الذاتية الخالصة، بل هو فضاء لمواقع وأنشطة للذوات، إنه الخطاب - الموقع بوصفه ساحة للفعل والصراع والرغبة، إنه فضاء للانتشار والتواتر والتوزع؛ مما يجعله مسرحاً للاستثمار وإستراتيجية تحدد المنطوق والمكتوب والمروي لا بحثاً عن معنى خفي يُظهره التعليل والتأويل، ولا عن قيمة مسكوت عنها تفكك آليات كبتها فتسحبها للنور، وعن صمت يلغى ويحيط به، إنه سلسلة منتظمة متميزة من الحوادث»⁽¹⁹⁾.

إن دراسة هذه الجوانب أو المشكلات تدفعنا دفماً إلى ممارسة فعل أركيولوجي (حفري) فيها، وإلى البحث في بعض القضايا المتعلقة بهذا الخطاب أو ذلك، تلك التي لا تتم إلا من خلال البحث عن المنظومة المرجعية والمعرفية اللتين تحتويان جماع تلك الآليات، وهو ما يُطلق عليه مفهوم «الخطاب».

يرى باختين أن «الخطاب» يعني اللغة المجسدة ذات الشمول والاكتمال، كما أنه يرتبط - بشكل أو بآخر - بالكلمة المنطوقة التي تقوم على أساس العلاقات الحوارية سواء داخل أو خارج اللغة من خلال زاوية حوارية، ومن ثم تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة، ولكن - في الوقت نفسه - لا يجوز أن تُفصل عن مجال الكلمة؛ أي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة؛ هالغة تحيا فقط في الاختلاط الحوارية بين أولئك الذين يستخدمونها... إن هذه العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأن

الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب تعُت دراسة هذه العلاقات بواسطة (ما بعد علم اللغة) الذي يتجاوز حدود علم اللغة، والذي له مسائله ومبادئه المستقلة⁽²⁰⁾، كما أنه يصير إصراراً على أن الخطاب «يعني اللغة المجسدة الحية ذات الشمول والاكتمال، وينكر أنها اللغة باعتبارها موضوع دراسة علماء اللغة، والتي يعرفونها من خلال عملية تجريد ضرورية ومشروعة عن شتى جوانب الحياة العملية للكلمة»⁽²¹⁾.

من ناحية أخرى يطرح باختين اللغة والخطاب معاً في قلب العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقات تَخاطُب وكلام؛ حيث يوجد تماثل وتفاعل بين المجتمع في آن والممارسة الخطابية في آن آخر، ومن ثم يرتبط الخطاب ارتباطاً وثيقاً بالمعيش الاجتماعي، ويصبح «من الواضح تماماً أن القول في الحياة ليس مكثفياً بذاته؛ فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج - لفظية Extra-verbale، ويحتفظ بملاقات محدودة به. وأكثر من ذلك؛ فإن القول يكتمل لحظياً بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يفصل عنه دون أن يفقد معناه»⁽²²⁾.

وبذلك يتحدد مفهوم الخطاب - في هذا السياق عند باختين - من خلال الحوارية التي تتواصل مع تعدد الأصوات (البوليفونية)، وهو تعدد يُظهر الخطابات وجداليتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها والمتكلمة عبر لفظها، والتي تتقاطع معها أصوات أخرى لتعكس عالمًا متعدياً بنوره من داخل النص الأدبي في اتجاه خارج نصيته، ومن ثم يتجاوز الرؤية الأيديولوجية الواحدة إلى أيديولوجية منتجة للخطاب المتعدد داخل المجتمع، وبذلك «تُكوّن أنظمة الخطاب - في الواقع - نظاماً اجتماعياً يُنظر إليه - على وجه التحديد - من منظور الخطاب؛ أي من حيث أنماط الممارسة التي قُسم إليها الحيز الاجتماعي بنهويًا، والتي تصادف أن تُكوّن أنماطاً من الخطاب»⁽²³⁾.

بالإضافة إلى ذلك يستخدم باختين مفهوم «الخطاب» للإشارة إلى الفعل الخطابي، أو إلى الكلام أو الكتابة الفعلين، وإلى حالات محددة (قول

ما، ممارسة ما، عُرف ما، سياسة ما، فكر ما... إلخ) من أشكال الخطاب المتنوعة، ومن ثم فإن الخطاب والممارسة الاجتماعية - شيئاً أم أبيضاً - ليسا مقعدين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة، بل مرتبطين بالشبكات الخطابية المتبادلة، والتي يمكن أن ندعوها بـ «الأنظمة» أي أنظمة الخطاب الاجتماعية.

هكذا يصبح الخطاب - عند باختين، بصورة أو بأخرى - سيناريو حدث محدد، وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغي أن يلعب الدور ثانية، ومن يتم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع⁽²⁴⁾.

ومن خلال هذه الرؤية فإن دراسة الخطاب - لدى باختين - تعني دراسة عمليات التلفظ اللفوي في سياقات أدائها الاجتماعي، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا يتفصل عن أي فعل لفظي، وأن معنى كل تلفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتاً اجتماعية تعكس على غيرها، كما يتضمن أهق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع والتجسد التاريخي للغة بوصفها فضاء أيديولوجياً تؤسسه، وتتفاعل فيه، متقاربة أو متصارعة، كل الخطابات الموجودة، بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (علامات) قوة هي الوقت نفسه، ويترقب على ذلك أن الخطابات تقوم بتتظيمها بمينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقاً نموذجية لتحديد المعاني وتوصيلها، خلال تشكيلاتها المختلفة التي لا تكف عن التلاقي والتصادم والتنافس، مؤسسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله؛ فكل خطاب بمثابة فضاء (أو عملية) تتأسس فيها العلاقات بين الأفراد (العلاقة بين الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضع القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره، في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة هي المجتمع⁽²⁵⁾.

ومن جانب آخر فإن باختين يرى أن الشكل والمضمون - في دراسة

العمل الفني - شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً⁽²⁶⁾.

وطبقاً لوجهة النظر هذه فإن الخطاب الشعري يتكون عن طريق الاتجاه الحوارية الذي يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، وذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكشف دائماً موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه، ومناهضته، وتقييمه، وكأنه - إذا جاز القول - مؤلر بضبابية خفيفة تعتمه أو، على العكس، يجد أن موضوعه مُضاء بأقوال غريبة عن مجال حديثه. إنه (الخطاب) أسير، مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات، والتقدير، والتعديلات، الصادرة عن الآخرين، مرجهاً نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكونة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبيرات الفريية، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة منصهراً مع البعض، ومنفصلاً عن البعض الآخر، ومتقاطعاً مع فئة ثالثة من تلك العناصر، كل ذلك يمكن أن يفيد كثيراً في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفي تعقيد تمبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي⁽²⁷⁾.

وفي النهاية يكتشف باختين أن عالم الشعر - مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله - هو دائماً عالم مُضاء بخطاب وحيد ومُستعص على الدحض؛ فالتناقضات والصراعات، والشكوى، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات، وبكلمة واحدة، تظل داخل مادة البناء الشعري، لكنها لا تنتقل إلى اللغة؛ فهي الشعر يجب أن تكون لغة الشكل لغة أكيدة.

5 - مفهوم الخطاب عند ميشيل فوكو:

يتحدد مفهوم الخطاب عند فوكو بشكل واضح؛ حيث حاول - بكل

ما أوتي من علم - أن يحضر لهذا المفهوم سياقاً دلالياً واصطلاحياً مُميّزاً عبر التطهير والتطبيق؛ لذا فإنه يُقدّم عدة تعريفات لهذا المصطلح؛ فهو يعني عنده: «مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات... والتي تنتسب إلى نفس نظام التكوّن»⁽²⁸⁾، أو «هو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية؛ فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لانهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها»⁽²⁹⁾.

يرى فوكو - إذاً - أن الخطاب يعنى المهدان العام لمجموع المنطوقات أو مجموعة متميزة من العبارات بوصفها تنتمي إلى تشكيلة خطابية محددة، كما أنه يُشكّل «شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهمنة والمخاطر في الوقت نفسه»⁽³⁰⁾.

من هنا نلاحظ أن مفهوم الخطاب لدى فوكو عبارة عن مجموعة من المنطوقات التي يستند إليها هذا المفهوم؛ بحيث إنها تشير إلى مجموعة من العناصر والمشكلات التي تتطلب التحليل؛ فهي «مساحات لفوية تحكمها قواعد»، والتي تخضع إلى «الاحتمالات الإستراتيجية» على حد قول فوكو نفسه، ولكن الإشكالية لاتزال قائمة، وهي كيف نضع حدوداً لخطاب معين؟

إذا كان «المنطق» و«التشكيلة الخطابية» - في رأى فوكو - يخرسان لمنهج واحد في التحليل هو «المنهج الأركيولوجي» فإن القواعد والقوانين الناطقة للتشكيلة الخطابية تنطبق أيضاً على المنطوق، حتى نصل إلى مفهوم «الممارسة الخطابية» الذي يرتبط بوظيفة المنطوق داخل التشكيلة الخطابية، ويحدد علاقاته التاريخية والاجتماعية أو قواعده الموضوعية؛ إذ إن «التشكيلة الخطابية هي المنظومة العبارية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية، وهي منظومة لا تحكمه مع ذلك وحدها، مادام يخضع كذلك - حسب أبعاده

الأخرى - لمنظومات منطقية ولسانية وسيكولوجية، كما أن تحليل تشكيلة خطابية ما يعني دراسة مجموع الإنجازات اللفظية في مستوى العبارات، ودراسة شكل الوضعية الذي يميزها يعني - بإيجاز - تحديد نمط وضعية خطاب ما⁽³¹⁾.

بالإضافة إلى ذلك فإن فوكو - في كتابه «الكلمات والأشياء» - يقوم بتطبيق منهجه في تحليل الخطابات، وخاصة خطاب البيولوجيا والاقتصاد والسياسة واللفة، كما يطرح الإشكالية النظرية لمنهجية القائمة على التساؤل عن كيفية تحليل الخطاب⁽³²⁾.

من ناحية أخرى فإذا كانت الممارسة الخطابية عبارة عن مجموعة من القواعد والإجراءات التي تحكم الكتابة والفكر في مجال بعينه؛ فإن فوكو لا يتناول الإستراتيجيات التي يستخدمها المؤلفون لإضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل عالم فعلى من صراع القوة؛ فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء في السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو عنف يمارسه على الأشياء، أما دعاوى الموضوعية التي تُقال لحساب خطابات معينة؛ فهي دعاوى زائفة دائماً؛ إذ ليس هناك خطابات صادقة بالمعنى المطلق، بل إن كل ما هنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى⁽³³⁾.

أما تحليل أحداث الحقل الخطابي لدى فوكو فيسمى إلى إدراك المنطوقات الخطابية في أضيق حدود لها بوصفها أحداثاً فردية، كما يُمنى بتحديد الظروف أو السياق الذي تتواجد فيه، وإبراز العلاقات التي يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى، وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو المتصور بينها.

ولا شك أن الغرض من هذا التحليل هو «إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه في حقله الخطابي، وتبيان مدى القطع الذي يُحدثه في التسيج العام لهذا الحقل، وذلك إلى الدرجة التي لا يستطيع فيها

أي منطوق آخر أو أي أثر أيديولوجي معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو معناه ودلالته هي طيات اللغة الكثيفة⁽³⁴⁾.

من هنا - وبناءً على هذه الأسس السابقة - تتضح لنا التحليلات الأركيولوجية لـهوكو، التي لا تتعامل عن التعميل التاريخي ولا عن معاني النصوص، بل تتعامل عن شروط ظهور الخطابات في التاريخ؛ مما يؤدي إلى تحليل الخطاب في بُعد خارجي بـ:

1 - وصف الخطاب في هيئته الخاصة.

2 - البحث في الخطاب عن شروط وجوده وليس عن قواعد بنائه كما يفعل البنيويون.

3 - إرجاع الخطاب إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية، أو إلى الميدان العلمي الخاص به، وليس إلى الفكر أو الروح أو الذات المبدعة.

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن منهج تحليل الخطاب عند هوكو، لا يحلل نظام اللغة أو المضامين أو الدلالات، كما لا يهتم بصنق الخطابات أو مقبوليتها، وإنما ينصبُّ التحليل على المنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها، وعلى ما يجعلها ممكنة أو غير ممكنة⁽³⁵⁾.

وبذلك فإن الخطاب المرهفي - عند هوكو - هو مجموعة من النصوص والتفسيرات والبحوث، أي الأرشيف الذي يُشكّل حقلاً مرهفياً ما، ومن ثم فإن تحليل الخطاب - أي خطاب في رأيه - ليس ثمة أو نسقاً مُطلقاً من الدلالات المسبقة، وإنما هو نظام واقعي يتحكم في إنتاج الخطاب واستهلاكه؛ لذا فهو يحتاج إلى حضريات متعددة للوصول إلى دلالته العميقة والمتعددة، وذلك لأنه متمرج ومتقاطع، ويصبح التداخل الخطابي المتعدد ممثلاً لإعادة تشكّل مستمرة تدفع فيها المعرفة الخاصة بتشكيكة خطابية - وفق مواقف أيديولوجية تمثلها هذه التشكيكة الخطابية في ظرف معين - إلى إدماج عناصر جاهزة مُسبقاً أنتجت خارج المعرفة المذكورة ذاتها، وإلى إعادة تمرينها

أو قلبها، ولكنها تُدخَع فيها أيضاً إلى احتمال السبب في محوها ونسيانها أو ربما حتى نفيها.

من ناحية أخرى فإن تاريخ الأفكار - بشكل عام - فرع معرفي يتناول البدايات والنهايات لهذا الفكر أو ذلك، ويهتم بوصف ألوان الاتصال المبهمة وألوان المودة، وإعادة إنشاء التطورات الخطية المتعاقبة للتاريخ. وهي الآثار الأدبية كيف تُهاجر المشاكل والمفاهيم والأفكار المحورية من الحقل الفلسفي الذي تشكلت فيه إلى خطابات علمية أو سياسية، يربط الآثار بالمؤسسات والمادات وأنواع السلوك الاجتماعية والتقنيات والحاجيات والممارسة الصامتة، يعمل على بحث ماضي أشكال الخطاب الأكثر تطوراً وإحيائها ثانية في صورتها الأصلية المحسوسة داخل ذات النمو والتطور اللذين شهدا ميلادها، عندئذ يفند تاريخ الأفكار فرعاً معرفياً تتداخل فيه المناهج والطرق، كما يفند وصفاً للدوائر المترابطة التي تحيط بالآثار وتشدد عليها وتربط بينها وترجها في كل ما ليست هي⁽³⁶⁾.

بالإضافة إلى ذلك فإن مصطلح «أركيولوجيا» يرتبط - بشكل أو بآخر - بالآثار ومعرفتها، إلا أنه يُعدُّ عملاً من أعمال التنقيب والحفر في العقل، عقل الإنسان وممارسته ومعارفه؛ فهو يشير - ارتباطاً بميشيل فوكو وكتاباته - إلى محاولات إعادة النظر في وضع المعرفة وحفرياتنا وتحديد آرائها القطعية ومنهجياتها الجاهزة، كما أنه يشير إلى نمط معرفي جديد لتحليل الخطاب - سواء كان صيغة أدبية أو قضية علمية أو مشكلة سياسية أو هنيئاً هنيئاً - من خلال السياق المعرفي والاجتماعي والحضاري الذي يظهر فيه، ليس بقصد اكتشاف رمزية اللغة ومجازية المعنى فيه فحسب، ولكن بهدف تمييزه عن مثله الذي لا يتزامن معه، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطائية التي تتعالق معه وتتجاوز عبره، بقية معرفة مجموعة الشروط التي أتاحت له هذا التواجد، ومن ثم منعت خطباً آخر مكانه.

هكذا يمثل المشروع الفوكوي - في الأساس - بحثًا في الكتابة التاريخية، وكذلك كتابة جديدة لتاريخ تشكل المعارف والخطابات سواء في مجال علم النفس أو الاجتماع أو السياسة أو الأدب... إلخ.

الهوامش

(1) انظر: ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت 711هـ): لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصاوي المبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1417هـ = 1997م، ج 4، ص 135، والفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب، ت 817هـ): القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1397هـ = 1977م، ج 1، ص 63.

(2) جابر عصفور: آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 64.

(3) جابر عصفور: آفاق العصر، ص 64.

(4) ميشيل فوكو: نظام الخطاب وإزادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعيد المالى، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م، ص 51، 52.

(5) الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص 94.

(6) فريدناند دي موسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمرادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985م، ص 41.

(7) محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص 36.

(8) انظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993م، ص 379.

- (9) جابر عصفور: آفاق المعرفة، ص 67.
- (10) ميشال فوكو: حقريات المعرفة، ترجمة: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1987م، ص 44، 45.
- (11) عمار بلحسن: الخطاب - المرجعيات الميديائية والموسميولوجية: الدراسات العربية والخطاب، مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، مج 3، ع 11، آب-أيلول 1911م، ص 7.
- (12) خالد سلهكي: التراث والخطاب، مجلة جنور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الرياض، ج 8، مج 4، محرم 1423هـ = مارس 2002م، ص 424.
- (13) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة: رشاد عبدالقادر، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، عدد 64، صيف 2000م، ص 158.
- (14) نورمان فيركلو: المرجع السابق، ص 159.
- (15) نفسه، ص 159.
- (16) عبدالسلام المسدي: النقد والعدالة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983م، ص 44.
- (17) عبدالسلام المسدي: المرجع السابق، ص 49.
- (18) عبدالسلام المسدي: المرجع السابق، ص 57.
- (19) عبدالعزيز المهدي: ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 1، 1414هـ = 1994م، ص 20.
- (20) ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986م، ص 267.
- (21) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط 1، 1996م، ص 21، 22.
- (22) ميخائيل باختين: القول في الحياة والقول في الشعر (مساهمة في علم شعر اجتماعي)، ضمن كتاب مداخل الشعر، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 13، مايو 1996، ص 29.
- (23) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ص 163.
- (24) تزهيتان تودوروف: باختين: الابدأ الحوارية، ترجمة: هضري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 14، يونيو 1996م، ص 116، 117.
- (25) جابر عصفور: آفاق المصر، ص 68.

- 26) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987م، ص 35.
- 27) ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص 52.
- 28) ميشيل فوكو: حفریات المعرفة، ص 100.
- 29) ميشيل فوكو: المرجع السابق، ص 108.
- 30) ميجان الرويلي وسعد الهازمي: دليل التناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000م، ص 89. وانظر أيضاً: الزولوى بقورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ص 94، 95.
- 31) ميشيل فوكو: حفریات المعرفة، ص 107.
- 32) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، ص 215 وما بعدها.
- 33) انظر: راسان سلبين: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 10، مارس 1996م، ص 189.
- 34) محمد علي الكردي: الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع 1992، عدد الأدب والحريّة، ج 1، ص 42.
- 35) انظر: الزواوي بقورة: منهج في تحليل الخطاب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد 4، 5، أبريل - مايو 2000م، ص 109.
- 36) انظر: ميشيل فوكو: حفریات المعرفة، ص 127.



مع أزمة الحداثة

إلى فوهي ما بعد الحداثة

رضوان جودت زيادة

إذا كانت الحداثة تدخل ضمن المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد، الرافضة لكل نمذجة والتصنفة بعدم القابلية والقدرة على قبض مفهوم ناجز وجاهز لها، فإن ما بعد الحداثة وعطفاً على ذلك، ليس أقل من وصفها بأنها هولي أو أميبيا ليس باستطاعة أحد أن يمسك بتعريف لها، ويعتبر ديفيد هارفي «لأننا استغرق علينا معنى الحداثة والتيسر، لذلك فإن رد الفعل المعروف باسم بعد الحداثة يظل هو الآخر مستقلاً ويكفي مضاعفة»⁽¹⁾.

إن كل المحاولات والاجتهادات إنما تنصب في مقاربتها أو العمل على وضع جهودات (وليس تحديدات) لها.

في محاولة مدرسية لرصد ظهور المصطلح يجهد الباحث الأمريكي - المصري الأصل - إيهاب حسن، والمنظر لما بعد الحداثة منذ السبعينات، لمعرفة أصل المصطلح وذلك في مقالة شهيرة له «نحو مفهوم لـ ما بعد الحداثة» يرى أن الإسباني فيديريكو دي أونيس يعتبر أول من استخدم هذا المصطلح وذلك في كتابه «أنطولوجيا الشعر الإسباني والإسباني - الأمريكي» الصادر عام 1934، ويأت دولي فيتس التقطه من جديد في كتابه «أنطولوجيا الشعر الأمريكي - الثلاثيني المعاصر» الصادر عام 1942⁽²⁾، وكان كلاهما يشيران إلى رد فعل ثانوي على الحداثة وقائم في داخلها. إلا أن شارلز جينكز والذي سبق حسن في اختباره عنوان كتاب دي أونيس كأصل محتمل للمصطلح⁽³⁾. راجع هذا التاريخ فيما بعد، وأعلن أن المصطلح موجود منذ عام 1926، ثم راجع نفسه مرة ثانية وأعلن في رسالة شهيرة إلى «ملحق التاييمز الأدبي» أن أول من استخدم المصطلح هو الفنان البريطاني جون واتكنس شابمان في سبعينات القرن الماضي⁽⁴⁾، بعد ذلك نعت على المصطلح

لءى أرءولء ءوئئى فئ ءءابه «ءراسة فئ ءاءرئء» الءئ ظهر عام 1947 ، وءان فقصء به ءعمئ ءلقة ءارئءئة ءءئءة فئ الءضارة الغربئة، ءبءاً من عام 1875 .

وفئ عام 1959 ءءب أرءنء هاو (Howe) «مءءمع الءملاءئر وفئ القصة بعد الءءئء» (Mass society and postmodernism fiction) ، ءم ءءب هارئ لئفنئ (levin) فئ عام 1960 «ماءا ءائء الءءاءة؟» (What was modernism?) وءلاهما ءءءء عن ما بعد الءءاءة بطرئقة رءائئة بوصفها سقوءاً من علءاء الءركة الءءائئة الءبرى على ءء ءعبئر إئهاب ءسن .

ءئر أن السؤال المطروء، هل ءرءبط «ظاهرة» ما بعد الءءاءة ببءاءة ظهور المصءلء؟ أم أن المصءلء اءءسى مءءولاً مفائراً ومءءلفاً عن المءلؤل الءئ ارءبط به منذ بءاءاء ءشأءه؟

وإذا ءان مصءلء ما بعد الءءاءة ءء ظهر فئ سبمئاء القرن الماضئ، فإلئ مءئ فموء ظهور مصءلء الءءاءة نفسه، الءئ فءقءضئ ظهوره ءءماً قبل مصءلء ما بعدءه؟.

لأسمها إذا علمءنا أن بعضهم فءءر أن مصءلء (الءءاءة) ءان أول اسءءءام له فئ الءفة الإءءلئزئة ءء وءء فئ ءءاب مءءطء أو مسء لشعر الءءاءة) (A survey of modernist poetry) لمؤلفه ءرفئز ورائءنء (Graves and Riding) وءان ءء ءشر عام 1927⁽⁵⁾ وءاء لفظ الءءاءة لئشهر إلى نظرة موضوءئة معاهءة إلى الفن ءءعبئر أو ءأسلوب فئ اسءءءام الءفة وءرءة من الفموض ءفوق ءوءعات القارئ الماءئ ومشاءره .

وإذا آءبئنا اسءءءمال صوءة اسءءاءة ءءءء مضبوء لظهور مصءلء الءءاءة، فءءءر أن بعض النقاد أعطى الأولوءة لسوءاء ما قبل الءرب (ومنهم سئءئر وءراهام هوف) ، فئ ءئن أولى آءرون اءءمامهم لسوءاء ما بعد الءرب، بئئما فضل البعض الآخر (هارئ لئفنئ) ءولئان سئمونز) ءءركئز على عام واءء وهو 1922م باءءباره العام الءهبئ للءءاءة⁽⁶⁾ .

وإذا كان مصطلح الحداثة نشأ كما رأينا ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمر ووظف في حقول معرفية أخرى كالاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مر بها الغرب، فإن مصطلح ما بعد الحداثة وكما ظهر في خطاب السيميائات والشمانيات من هذا القرن، كان فلاسفة العمارة أسبق في استخدامه، وإن ورد لفظاً لدى نقاد الأدب من قبلهم، ويتعبير فريدريك جيمسون أحد أهم نقاد ما بعد الحداثة «ليس هناك حقل من الحقول أحسن فيه الناس بـ «موت الحداثة» أو أعلنوا بصورة حادة عن ذلك، مثلما أحسوا في فن العمارة، وليس هناك حقل آخر أوضحت فيه الحدود النظرية والعملية للنقاش على هيئة برنامج مثلما جرى في هذا الحقل»⁽⁷⁾، هذا التشخيص يؤكد أيضاً جون فرانسوا ليوتار، الذي يعتبر أن مجال العمارة هو المجال الذي طرح فيه سؤال ما بعد الحداثة بأشد الطرق حدة، ومن أهم أنصار هذا الاتجاه كان كوكور بوزيه وفرانك لويد رايت الذي تبناوا الثورة كدعوة للتجديد في الشكل وللتهايم بتحويلات في الفراغ المعماري تهدف إلى تغيير الحياة الاجتماعية ككل، وتكون بديلاً عن الثورة السياسية⁽⁸⁾، ومن بين الأعمال الأولى التي يمكن الاقتباس منها ما كتبه أيضاً روبرت هينتوري في «التعلم في لاس فيغاس» (1971م)، وسلسلة النقاشات التي أثارها كريستوفر جينكس، والمرض الذي قدمه بهير باولو بورتوغيزي في «ما بعد فن المعمار الحديث».

لقد كتب جين جاكوبز كتاباً بعنوان «موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها» نشر عام 1961، وكتباً فيه بنزعة حضرية جديدة، ترى أن المساحات الحضرية التي أنشأتها الحداثة كانت نظيفة ومنظمة من الناحية المادية، أما اجتماعياً وروحانياً، فهي إلى الموت أقرب، وأن الضجيج والصخب وزحام القرن التاسع عشر هو وحده الذي أبقى على الحياة الحضرية المعاصرة، وليرلق مارشال بهرمان في كتابه الذائع الصيت (كل ما هو صلب يتحول إلى أثير) (All that is solid melts into air) «كل هذا يوحى بأن الحداثة تحتوي

على تناقضاتها الداخلية الخاصة بها، وبأن أنماط الفكر الذي ينتمي إلى الحداثة قد تتحول إلى سلفية جامدة ويصيبها التقادم، وبأن أنماطاً من الحداثة قد تحتاج لأجيال طويلة دون أن تخلضها أنماط بديلة، وبأن أعرق جراح التحديث الاجتماعية والنفسية قد تلتئم دون أن تشفى شفاء حقيقياً. إن الرغبة المعاصرة لقهاام مدينة لها متاعبها ولكن تتميز بالحيوية والحياة تعد رغبة لنكأ الجراح القديمة الجديدة من جديد، إنها رغبة في الحياة الحرة الطليقة واستمداد الحيوية من صراعاتنا الداخلية مهما كانت النتيجة، وإذا كنا تعلمنا في نمط واحد من الحداثة كيف نبني الهالات حول المساحات وحول رؤوسنا، فقد نتعلم من نمط آخر منها (لعله أقدم زمناً) كيف نفقد هالاتنا ونجد أنفسنا من جديد،⁽⁹⁾ ولن تنتهي السلسلة حتماً بكتاب الصحافي توم وولف والذي أثار جدلاً صاخباً بين المؤيدين والمعارضين من البوهاوس إلى بيتا المعاصر (From Bauhaus our House)، غير أنه وكما حصل مع مصطلح الحداثة، سيتم توظيف «ما بعد الحداثة» كمصطلح عام وشامل، يقصد به مرحلة يمر بها الغرب تقع خارج الحداثة ويمدها، وليستثمر في مجال الأدب، الحقل الأكثر حيوية وقدرة على التمييز عن نفسه كأدب ما بعد حداثي، ولتصادفنا الإشكالية التي طرحناها كعنوان للمقال بشكل أكثر جلاءً، فالمصطلح حسب ما يعبر أومبرتو إيكو أصبح فضفاضاً، ولدي انطباع بأنه يستعمل اليوم ليبدل على أي شيء حسب رغبة مستعمله، هذا إلى أن هناك محاولة لجعله ذا أثر رجعي (تاريخياً)، في البداية طُبق على عدد معين من الكتاب أو الفنانين الناشطين خلال العقدين المنصرمين، ثم تفهقر بالتدريج نحو مطلع القرن، ثم إلى زمن أسبق، وهذه السيرة الارتجاعية تتواصل، ولن يطول الزمن حتى تنطبق مقولة ما بعد الحداثة على هومبروس،⁽¹⁰⁾

اعتقد أنه يجب علينا التمييز بين لحظتين بالنسبة لتاريخية مصطلح «ما بعد الحداثة» الأولى وهي لحظة حمى البحث عن جنود للظاهرة، أو لعبة اختراع الأسلاف كما يجب أن يطلق عليها إيهاب حسن، والتي تعمل على

«إعادة اكتشاف» سوابق لما بعد الحداثة، بين مختلف المؤلفين، ومختلف المهود، بحيث يدخل كثير من المؤلفين القدامى يتم استلهاهم واستدعائهم بحيث يشكلون مرتكزاً يتم الاستناد عليه مما يعطي للمصطلح قوة التاريخ وأصالة التراث.

واللحظة الأخرى هي لحظة الوعي المفارق، وواضح أن اللحظة الثانية نالها للأولى وحماية لها، وبحيث تكون الأولى متضمنة في الثانية، هي اللحظة التي تتحدد بالدائرة الزمنية التي حُدِّدَ فيه المفهوم وفُكِّرَ فيها ضمن معطيات عصره المعرفية، وبما يشكل معطىً فكرياً جديداً لم تكن الظروف الاجتماعية مهية لظهوره في غير هذه اللحظة الزمنية، وبذلك تتحدد ما بعد الحداثة بكتابات المؤلفين الذين حاولوا أن يجعلوا منها مفهوماً مفائراً متراكباً على مفهوم الحداثة ضمن فترة السبعينات والثمانينات حصراً من هذا القرن، ومادامنا قد دخلنا في لعبة **المفاهيم فلتحاول** على الأقل وهي محاولة تفترض مسبقاً فشلها - تحديد المفهوم وبلورته أو مقارنته على أحسن الأحوال.

إن مصطلح «ما بعد الحداثة» متأخم لمفهوم «الحداثة» ومرتبطة به، ليس ارتباطاً تلازمياً بحيث لا تعرف «ما بعد الحداثة» إلا بكونها نفيّاً للحداثة، وإنما ارتباطاً تاريخياً تعاقبياً فحسب، بحيث إنه لا يمكننا اللوج إلى ما بعد الحداثة إلا باعتبار الحداثة وموضعها كلعبة تاريخية سابقة.

وكما يؤكد البروفيسور روبرت أنتل من جامعة بيرتلي - كاليفورنيا في مقاله (انطباعات عن عقابيل الحداثة) بأن البرنامج ما بعد الحداثي هو في بعض جوانبه امتداد للبرنامج الحداثي، وفي جوانبه الأخرى ردة فعل ضده⁽¹⁾.

لكن «هل في وسعنا حقاً أن نتصور ظاهرة تعم المجتمعات الغربية إجمالاً وأدائها خصوصاً، تحتاج إلى ما يميزها عن الحداثة، وتحتاج إلى تسمية؟» كما يتساءل إيهاب حسن.

في الواقع أن غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة إلا على

لأنها «ظاهرة نقيضة وتناقضية ونافضة لذاتها»⁽¹²⁾، وبمعنى آخر لم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة إلا كتصميم للبناءات والرمزية التي أنشأتها الحداثة، إلا إن ما بعد الحداثة تعتبر نفسها جاءت كتعبير عن «موت الحداثة» بتعبير كلاوس شيريه وتصفية لقدرتها التنويرية.

إن بعضهم يشبه ما بعد الحداثة بالفراغ الذي يتوسط الكعكة المدورة، حيث كان اتجاه الحداثة (كعكة) ولكن الزمن أكل هذه (الكعكة) وبقي الفراغ الذي كانت تحيط به، وهذا هو اتجاه ما بعد الحداثة⁽¹³⁾.

في مقابل ذلك يعتبر آخرون ما بعد الحداثة «المرحلة التاريخية التي تصبح فيها التعددية الراديكالية سمة واقعية ومعترفاً بها عموماً في الحياة الاجتماعية، وتفسير هذه التعددية بأنها عملية إلقاء خالصة من شأنه أن يكون مجانباً للصواب على الإطلاق، فهي إيجابية بعمق، وجزء لا يتجزأ من الديمقراطية الحقيقية»⁽¹⁴⁾، بل إن آخرين لا يرون فيها مرحلة تاريخية فعسب وإنما حالة روحية يعيشها الغرب، هذه الحالة المتصفة بعدم التعديد، والقطيعة مع الحداثة، واللاتقينية، وفقدان الأنا، والسخرية والهجين المخطط، والمهرجانية الكرنفالية، والاختلال البنائي⁽¹⁵⁾، كل ذلك يشكل محركاً للثقافة الغربية بغية توليد حالة أخرى ربما هي تخرج عن الحداثة وتقطع معها، ولكن ربما لن تكون «ما بعد الحداثة» هي المقصودة حتماً بذلك، ولذلك نجد كلاً من بهري أندرسون رئيس تحرير مجلة NEW left Eeview اليسارية، والفيلسوف الاجتماعي الألماني المعروف هابرماس وريت مدرسة فرانكفورت النقدية يعتبرون «ما بعد الحداثة» أمراً نستطيع الاستغناء عنه إذا تمكنت الحداثة نفسها من تحقيق وعي كافٍ بالضرورة التاريخية والتطور الزمني، وشعرت بحاجتها إلى إيجاد ضمانات خاصة بها في داخلها تمكها من تطوير نفسها بنفسها⁽¹⁶⁾، لذلك فبدلاً من التخلي عن الحداثة ومشروعها كقضية خاسرة، يجب أن نتعلم من أخطاء تلك الخطط الكمالية المترفة التي سعت إلى إنكار الحديث ورفضه⁽¹⁷⁾.

أما الآن تورين فهيرى أنه يمكننا الاستغناء عن «ما بعد الحداثة» نهائياً إذ تمكنا من العثور على تعريف جديد للحداثة، وعلى تأويل لتاريخنا «الحديث» الذي قُصِرَ في الغالب على صعود العقل والذنية، وتماهت الحداثة مع منطق السلطة وحدث انفصال متزايد بين العالم الموضوعي الذي خلقه العقل المنسجم مع قوانين الطبيعة، وبين عالم الذاتية الذي هو قبل كل شيء عالم الفردية أو عالم الدعوة إلى الحرية الشخصية.

لقد حطمت الحداثة العالم المقدس الذي كان، في آن واحد، عالماً إلهياً وطبيعياً، شفافاً للعقل ومبدعاً، ولم تحل محله عالم العقل والذنية، صارفة الغايات النهائية إلى عالم ليس بوسع الإنسان أن يبلغه، لقد فرضت الفصل بين «ذات» نزلت من السماء إلى الأرض، وتأنست، وبين عالم الأشياء، التي تعالجها التقنيات، وأحلت محل وحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية، أو العقل أو التاريخ، ثنائية العقلنة وإضفاء الذاتية⁽¹⁸⁾.

ولكن هل نخرج من دمار فكرة الحداثة في الفكر والممارسات الاجتماعية إلى تصور خيالي ثقافي لما بعد الحداثة كما يعبر هو نفسه، إنه يقترح كما ذكرنا إعادة تعريف الحداثة على أنها علاقة، مثقلة بالتوترات، علاقة العقل والذات، العقلنة وإضفاء الذاتية، روح النهضة وروح الإصلاح، العلم والحرية، إن إعادة التعريف هذه تساعد في إنقاذ فكرة الحداثة وتخلصها من التقليد التاريخي الذي قصبرها على العقلنة، وتجنبها في نفس الوقت من الوقوع في براثن شيح تغهلي يطلق عليه «ما بعد الحداثة»، الذي هو نمط الإدارة المهيمن في مجتمعنا في نهاية هذا القرن، وذلك عندما يزداد شيئاً فشيئاً شبه المجتمع بالسوق الذي تبدو فيها الرهانات الإيديولوجية بل والسياسية كأنها اختفت، ولا يبقى سوى الصراع من أجل المال والبحث عن الهوية، وتحل محل المشكلات الاجتماعية مشكلات غير اجتماعية، مشكلات الفرد وكذلك مشكلات الكوكب التي تقيض عن الحقل الاجتماعي والسياسي من تحت ومن فوق، وتقرغه من محتواه تقريباً، هو مجتمع لا يسمى إلى أن

يكون موضعاً للتفكير، لكنه حذر من الأفكار الكبرى ومن الخطابات الكبرى التي تدخل الاضطراب على ذرائعته وأحلامه⁽¹⁹⁾، إن ثقافة ما بعد الحداثة تحلل السلوك الفردي وتقلص المجتمع إلى سوق وإلى مد لا ينقطع من التغيرات، إنها لا تهتم بالدفاع عن الهوية ويزادة التوازن، ولا تهتم وزناً إلى ثقافة «المستبعدين» بكلمة واحدة إنها ثقافة النخب التي تقود التغيير، والتي تشعر شعوراً بالفا أنها «متورطة» لكي تؤثر الحركة على الراحة، والهجوم على الدفاع، ولا شخصية أنظمة الاتصال على الذاتية، وكل ذلك يدفع إلى السؤال، هل نحن في حاجة حقاً إلى مفهوم «ما بعد الحداثة»؟⁽²⁰⁾.

وهنا تصل إلى نقطة بالنسبة الأهمية، تتمحور حول توصيف الواقع الراهن، فالحداثة تعيش الآن في أزمة مركبة، فإذا كان منظرو ما بعد الحداثة يمثلون «موت الحداثة»، فإن معارضتهم يرون أن الحداثة إنما تمر في أزمة وحسب، تستطيع تجاوزها والخروج منها، إذاً فالجميع متفقون على أن الأزمة موجودة، لكنهم يختلفون في تقدير عمق هذه الأزمة، وفي تشخيص الحلول للخروج منها، هذه الأزمة التي يقاربها هنري لوفيفر باعتبارها اتخذت مظهر المالمية كصورة خادعة من أجل تفخيمها الذاتي وستر أزماتها، «الحداثة تكشف عن تناقضات وإبهامات وأزمات عديدة جاثلة في كل الأرجاء»⁽²¹⁾، هذه التناقضات تنتهي إلى مظهر عصي على الحل، فهي توصل الاستلاب إلى تمامه، وتضيف إلى الاستلابات القديمة إضافة تزداد ثقلها يوماً بعد يوم، وتتجلى في الاستلاب التقني، لقد أصبح العالم مقلوباً، ووسط هذا الاستلاب وانقلاب العالم يصبح تعرية الاستلاب تتمتع بطبيعة ملحة وقاهرة وضرورية⁽²²⁾.

وهذا ما يمنح الشرعية لنظرية ما بعد الحداثة ويجعلها خليفة بالنقاش كونها تتطلع إلى تمثيل «منعطف» جذري بالنسبة إلى الحداثة ليس مجرداً من الأساس، وإنما بناءً على ملاحظات ومقاربات ليست نظرية هي مجملها وإنما نتيجة إقرار واقع عياني خلقه مجتمع الإعلام المغمم والمجتمع

ما بعد الصناعي أو المجتمع الاستهلاكي بحسب التعابير الأكثر تداولاً لتوصيف هذا العصر⁽²³⁾. إن ما بعد الحداثة تطرح «نبوة» في إمكان وجود «مختلف» للإنسان⁽²⁴⁾.

ولكن إذا كان آلان تورين كما رأينا، لا يرى في «ما بعد الحداثة» إلا تكرساً لحداثة مشوّعة، واستمراراً بل وترسيخاً لحياة أصيبت بالتفن والتحلل، فإن منظور «ما بعد الحداثة» لهم رؤية مختلفة في الحداثة، قد تنصب في النهاية إلى جانب النقد الذي وجهه لها كل من هابرماس ولوفيفر وتورين وآخرين غيرهم⁽²⁵⁾، لكنها تختلف عنهم من زاوية النظر، فليوتار يقرر أن عجز الحداثة يكمن في فكرة التقدم الكلاسيكية التي كانت تنصّر تاريخ الإنسانية وفق نموذج خطي صاعد من الأدنى إلى الأعلى، ويتعبّر هوكو «التاريخ بهذا المعنى، صقيل، ومتسق، يسير على نظام واحد، وقد يجري في السياق نفسه، في السقوط نفسه، أو في الصعود نفسه».

ولقد تجلّى هذا العجز في سقوط النظريات الكبرى وعدم قدرتها على قراءة العالم رغم زعمها أنها قادرة على إعطاء تفسير كلي للمجتمع، إنها فترة نهاية الأيديولوجيات وعقم مسار التاريخ كما تتصوره الحداثة، وهنا تأتي ما بعد الحداثة «لتعطيل السلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المخلقة»⁽²⁶⁾، على أساس أن هذه الأنساق تزعم أنها تقدم تفسيراً كلياً للظواهر وإنما هي في حقيقة الأمر تعمل على إلغاء التنوع الإنساني وتطلق من حتمية وهمية لا أساس لها، لذلك كانت النهاية في موت الحكايات الكبرى، وهي أطروحة ليهوتار الأساسية، هذه الحكايات التي وعدت بانعناق الإنسانية وانتشار أنوار المعرفة وتحقيق جميع أنماط الحرية، فإذا بها «تسقط متلقها في النسيان وتقذف مستمعها في الماضي المسحوق»⁽²⁷⁾.

إن ليهوتار بنى رؤيته تلك على ما يعتبره تحولاً في المعرفة، فقد أصبحت المعرفة خارجية تماماً بالنسبة للعارف، وانتهى المبدأ القائل بأن اكتساب المعرفة لا ينفصل عن تأهيل العقل، فالمعرفة ستتمثل بشكل متزايد

إلى اكتساب الشكل الذي اتخذته علاقة منتجي ومستهلكي السلع بالسلع التي ينتجونها ويمتلكونها أي شكل القيمة، المعرفة تنتج وسوف تنتج لكي تباع وتمتلك وسوف تمتلك لكي يجري تقييمها في إنتاج جديد، وفي كلتا الحالتين، فإن الهدف هو التبادل، تكفُّ المعرفة عن أن تكون غاية في حد ذاتها، أنها تفقد قيمتها الاستعمالية⁽²⁸⁾، لذلك لم يعد هناك قيمة لأية نظرية مولدة للأفكار، فعالم الحكايات الكبرى انتهى، وإذا كان من الممكن أن يكون لدينا شكل من المشروعية فإنها لن تقوم إلا على أساس البارالوجيا (الخطاب الهامشي) التي هي نقلة يتم اتخاذها في لعبة درائمية المعرفة⁽²⁹⁾، والكاتب ما بعد الحداثي لا يبحث عن تقديمات جديدة، والنص الذي يكتبه أو العمل الذي ينتجه لا تحكمه قواعد راسخة سلفاً، فهذه القواعد والمقولات هي ما يفتش عنه العمل الفني ذاته، فالفنان والكاتب إذن يميلان دون قواعد لكي يصوغا قواعد ما تم عمله فعلاً، يتوجب علينا إذاً أن نفهم ما بعد الحداثي طبقاً لتناقض المستقبل السابق⁽³⁰⁾.

إن ما بعد الحداثة تشن حرباً على الكلية totality وتشهد على ما يستعصي على التقديم، وتشهد الاختلافات، وتقذ شرف الأمم⁽³¹⁾.

إن ما بعد الحداثة تحطم الحداثة وتهدم أسسها، إنها لا تصلح إلا مجرد ثورة ثقافية أو معرفية إدراكية وحسب، وإنما إلى تغيير سياسي جذري كما يرغب إيهاب حسن لها أن تكون، إذ إنها تبذل لذلك كل أفكارها وجهودها هي سبيل تجاوز الحداثة المفترية وتأسيس اتجاه جذري من الملاحم، وزلزلة أسس الثوابت السياسية الراسخة، وكما وجدنا عند لهوتار نجد جان بودريار الرافع للواء ما بعد الحداثة يقدم وجهة نظره في الحداثة، على أنها اختصرت في الاستهلاك وطفمة الإنتاج، وأن تقنيات الاتصال قدمت كل إشارة إلى ما هو دوافعي، بمعنى كونه سابقاً على الصورة أو مبرزاً لها، وبناءً على ذلك جاء تيار ما بعد الحداثة ليعلم عن بدء عملية إعادة تقويم إيجابية تم ترويضها وتويعها.

لكن تظل الحدود بين الحداثة وما بعد الحداثة متداخلة ومتشابكة بحيث يبدو من غير الممكن تحديد متى تنتهي الحداثة لتبدأ عندها ما بعد الحداثة، لاسيما أن أعمالاً أدبية مرموقة اعتبرها النقاد أنها دشنت الحداثة عندها النداء ما بعد الحداثيون أعمالاً ما بعد حداثية، وما يزيد الأمر تعقيداً ما اعتبره ليونار بأنه لا يصبح عمل فني ما حديثاً إلا إذا كان ينتمي إلى ما بعد الحداثة أولاً، وبالتالي فإننا بعد الحداثة ليست الحداثة هي منتهاها، بل هي حالتها الوليدة، وهي حالة مستمرة.

وإذا كنا قد فشلنا في إعطاء تعريف ناجز لمفهوم «ما بعد الحداثة» والفشل هنا يأخذ سماتاً إيجابية لكن التعريف يحمل في مفهومه صرامة وتحديدًا وتأطيراً، وهذا بالضبط ما حاولت ما بعد الحداثة الخروج منه وعليه، وكما يعبر صبحي حنيدني لقد استقصى التعريف لأن الاستقصاء جزء من أصل المحاولة.

فإن كل ما يمكننا عمله هو وصف ماهية ما بعد الحداثة توصيفاً لا يفضيها للنمذجة أو التصنيف وإنما يظهرها كهوية متحولة تتصف بالنزوع إلى الخروج أكثر مما ترغب بالدفاع عن ثغور الماضي ولذاته، إن من الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثي تفضيل التقييد على التماسك، إنه يحاول إقامة بنيان خطابي على مفاهيم العداء للاستمرارية، والعداء للرابطة الداخلية، والعداء للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، إنه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص، أو على الأقل التأكيد على أن كل شيء مكتشف كقانون «مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً»⁽³²⁾.

باختصار إن الخطاب ما بعد الحداثي يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات، ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه «الحداثة الدنيا» تمييزاً عن «الحداثة العليا» التي أنتجها عصر الأنوار وعاشها الغرب.

لذلك فإن أية محاولة لفهم ما بعد الحداثة تقتضي مسبقاً فقدان الثقة بالحداثة ومساطحتها معاً، وإذا كانت الحداثة قد بنت مفهومها على أساس من العقلانية والعلم والتقنية والتنوير فإن عصر ما بعد الحداثة هو عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت.

وبذلك يخرج ما بعد الحداثة عن كونه مجرد مصطلح أدبي أو مفهوم فلسفي إلى اعتباره مفهوماً يقسم التاريخ إلى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة وظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد⁽³³⁾.

إن عصر ما بعد الحداثة إذاً يمتاز بيزوغ ثقافة كونية مهيمنة عملت قنوات الاتصال على نشرها، ذلك أنه يتصل بصورة وثيقة ببداية حقبة تختلف كثيراً في تسميتها من الرأسمالية المتأخرة أو الرأسمالية الاستهلاكية أو متعددة القوميات الجديدة أو مجتمعات العصر ما بعد الصناعي إلى غير ذلك⁽³⁴⁾.

ولكن السؤال: إذا كانت الحداثة قد امتلأَتْ طاقاتها وقواها، وبدأت تعيش أزماتها وانصراف عقد حداثتها إذا صح التعبير، فهل نجد في ما بعد الحداثة، أو هل نؤمل منها أن تكون قادرة على بعث روح أو حياة في حداثة انتهت، أو على أحسن الأحوال تعيش «نهايتها».

يبقى السؤال مشرعاً ومفتوحاً، والإجابة لا تزيد عن أن تجعل السؤال أكثر إلحاحاً وراهنياً.

الهوامش

- 1) محمد الشيخ ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد - الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر (بيروت: دار الطليعة، 1996م) ص 10.
- 2) إيهاب حسن، نحو مفهوم لـ «ما بعد الحداثة» ترجمة صبحي حديدي، الكرمل (العدد 51، ربيع 1997م)، ص 13.
- 3) Charles Jencks, What is post modernism?. Academy Edition, 1986.
- 4) صبحي حديدي، الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة: ماذا هي الـ «بعد» من قبل ومن بعد؟، الكرمل، (م، ص) ص 51.
- 5) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبدالوهاب علوب، مراجعة: 20، ص 1995، د. جابر عصفور (أبو ظبي: منشورات المجتمع الثقافي، ط 1).
- 6) Malcom Bradbury and James macforlane 9Edities), Modernism (1890-1930) (Harmondworth, 1967) P P. 30-44.
- 7) وقد ظهر للكتاب ترجمتان، الأولى بعنوان: حركة الحداثة، ترجمة عيسى سمعان (دمشق: وزارة الثقافة، 1998م)، والثانية بعنوان: الحداثة، ترجمة، مؤيد فوزي حسن (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط 2، 1995م).
- 8) فردريك جيمسون، سياسات النظرية، المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة، ترجمة فخري صالح، الكرمل، (م، ص) ص 40.
- 9) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسان، (القاهرة: دار شرقيات، ط 1، 1994م)، ص 17.
- 10) M. Berman: All that is solid into Air, London, Verson press, 1983.
- 11) وقد ترجمه إلى العربية فاضل جتكر «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير» (قبرص: مؤسسة عيال، 1993م)، ووضح أن عنوان الكتاب هو جملة من «البيان الشيوعي» لماركس.
- 12) أومبرتو إيكو، ما بعد الحداثة والسخرية والإمتاع، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر، (م، ص)، ص 354، والمقال عبارة عن الملحق الذي أضافه إيكو لروايته اسم الورد، The Name of the Rose، التي صدرت عام 1981م، وهي عبارة عن قصة بوليسية مثيرة بشكلها الكلاسيكي والأقرب إلى القصص الشعبي المؤلف ينسج فيه الوسيط مع الحديث، ترجمة: كامل عويد العامري، مراجعة: يوسف حبي (القاهرة: سينما للنشر، 1995).

- 11) ويتفق مع هذه النظرة أيضاً البروفيسور جerald غراف من جامعة نورث ويسترن في مقالته (أسطورة الاختراق ما بعد الحداثي)، انظر: علي الشوك، أدب ما بعد الحداثة بين جون بارت وأومبرتو إيكو (الحياة، الاثني 11 / آب / 1997م).
- 12) صبحي حديدي، ما بعد الحداثة: هل المصطلح صالح لكل ما هبّ ودبّ؟، (القدس العربي، الخميس 24 / حزيران / 1999م).
- 13) ما بعد الحداثة في صورتها الداخلية التاريخية، ترجمة: د. أشرف الصباغ، الثقافة العالمية (العدد 83، 7 / 1997م)، ص 138.
- 14) يعبر عن وجهة النظر هذه الفيلسوف الألماني فولفجانج فيلش.
- 15) هذه بعض الدلالات التي تعنيها ما بعد الحداثة بحسب منظرها إيهاب حسن، انظر: د. نايف سلوم، ما بعد الحداثة، مقالات في النقد الفلسفي (مسورية: حمص: دار التوجيهي، ١٩٩١ م، ٦٣).
- 16) يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، د. فاطمة الجيوشي (دمشق، وزارة الثقافة، 1995م)، ص 8-39.
- 17) يورغن هابرماس، الحداثة مشروع لم يكتمل، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر (أم هراء، ص 214).
- 18) آلان تورين، نقد الحداثة، الحداثة للثقافة، ترجمة: صباح الجيهيم (دمشق، وزارة الثقافة، 1998) ج 1، ص 9.
- 19) المرجع نفسه، ص 223.
- 20) طرح السؤال، فريدريك جيمسون في مقالته الشهير «ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي» ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر، (أم هراء، ص 276).
- 21) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، (بيروت: دار ابن رشد، 1983م)، ص 45.
- 22) المرجع نفسه ص
- 23) انظر: آلان تورين، المجتمع ما بعد الصناعي، ترجمة مورييس جلال (دمشق، وزارة الثقافة، 1983).
- 24) جيانني فاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة: د. فاطمة الجيوشي، (دمشق، وزارة الثقافة، 1998م)، ص ٤١.
- 25) يجب أن نذكر أن فلسفة ما بعد الحداثة ارتكزت في الكثير من نقدها للحداثة

على مقولات كل من هيدغر ونيتشه وماركس، والمجال هنا لا يتسع للإطالة في هذه النقطة، انظر: رفيق عبدالسلام بوشلاكة، مآزق الحداثة: الخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة، إسلامية المعرفة (السنة الثانية، العدد السادس، سبتمبر 1996)، ص 111.

26) السيد ياسين، الحداثة وما بعد الحداثة، ضمن كتاب «الحداثة»، إعداد وترجمة محمد سهيل وعبدالسلام بنعبدالعالي، (الدار البيضاء، دار توبقال، 1996م)، ص 120.

27) كاظم جهاد، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الكرمل، (العدد 52، صيف 1997م)، ص 171.

28) جان - فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، (م.س.)، ص 28.

29) المرجع نفسه، ص 75.

30) جان فرانسوا ليوتار، ما معنى بعد الحداثة، ضمن كتاب «الحداثة وما بعد الحداثة» إعداد بيتر بروكر، (م.س.)، ص 236.

31) المرجع نفسه، ص 237.

32) ويندل، ف. هاريس، من قاموس مفاهيم النقد الأدبي ونظرية الأدب: ما بعد الحداثة، ترجمة ناصر ونوس، ملحق الثورة الثقافي (العدد 59، الأحد 1997/5/4م)، ص 14.

33) مارجريتا روز، ما بعد الحداثة، تحليل نقدي، ترجمة أحمد الشامي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص 78.

34) للتوسع في هذه النقطة راجع مارجريتا روز، ما بعد الحداثة، (م.س.)، ص 13-31.



الأدب النسوي :

إشكالية المصطلح

مفيد نجم

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دوراً هاماً في هذا المجال إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي، مما جعل المصطلح يشهر في معناه إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية للمرأة، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي - إن لم نقل - غيابهما، الذي تراهق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه حتى أن الكثير من الكاتبات والكتاب العرب فهموا منه أنه يضع الأدب الذي تكتبه المرأة في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل.

إن فهم المصطلح على هذا الأساس قد نفع العديد من الكاتبات إلى رفضه لأنهن وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكتابته أو كاتبته، من أجل تكريس وضع المرأة القائم وإعاقة عملية اندماجها في المجتمع⁽¹⁾، في حين رأت كاتبة أخرى أن الحديث عن أدب نسوي هو طرح خاطئ، ومفتعل لقضية الأدب، كما أن المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويح كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخياً⁽²⁾.

لقد توزعت مواقف المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف، أولها المواقف الراضية كلياً له وقد تميزت المرأة الكاتبة بالمصارعة إلى هذا الرفض منذ بدايات طرحه للتداول وكان هذا الموقف غريباً، ويعبر عن حساسية خاصة تجاهه لاسيما عند الجهل الذي استطاع أن يحقق حضوره الأدبي ويكرس شهرته، كما هو الحال بالنسبة للأديبة غادة السمان على الرغم أن شهرتها حققتها من خلال أدب يعبر عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي وتقاليده

المختلفة، التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها عن ذاتها، ووجودها ومشاعرها، حيث كانت المرأة هي بطلنة قصصها ورواياتها بامتياز.

الموقف الثاني تمثل في الوسطية، فهو يقر من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة، وطبعها بطابع خاص، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعية تلازم المرأة، أما الموقف الثالث فهو الموقف الذي تلقف المصطلح، وراح يدافع عنه ويتبناه، ويعمل على توظيفه في الثقافة والأدب العربيين، ولكن من دون وعي نظري ومنهجي واضح ومتبلور، والحقيقة أن غياب هذا الأساس النظري والمنهجي عند الكاتبات والناقذات العربيات المداخات عن شرعية المصطلح، لم يكن بعيداً عن حال الحركة الأدبية النسوية في الغرب، وهي الحركة التي تشكلت في نهاية النصف الثاني من ستينات القرن العشرين، في نفس المرحلة التي كانت تشهد فورة في **مناهج النقد الحداثي** في الغرب، مما أثر على عملية استقبال النقد النسوي، وأدى إلى تجاهله مرحلة من الزمن لاسيما في الوسط النقدي الأكاديمي.

لم يكن هناك اختلاف بين أشكال التعاطي مع مفهوم الكتابة النسوية في الغرب، وهذه الأشكال عند الكاتبات العربيات، فقد اتخذ هذا التعاطي شكلاً من الرفض الكامل، وآخر من الاعتراف المؤقت، وكان الموقف الثالث هو الموقف المتحمس، والمداخع عنه، ولا شك أن هذه المواقف استندت في موقفها إلى خلقها لثقافة وسياسية، فالموقف الوسطي المتمثل في التيار المعترف بوجود خصوصية تاريخية واجتماعية لتجربة المرأة وحياتها، هو التيار المستند في وعيه على أساس أيديولوجي ماركسي، سواء أكان تيار الكاتبات العربيات، أو التيار العربي، وقد عرف بالتيار المادي الذي اهتم بكيفية ظهور مفهوم الأنوثة من خلال الظروف الاجتماعية الواقعية.

لقد جاء استخدام المصطلح في الثقافة والأدب العربيين في مرحلة كان فيها النقد النسوي في الغرب يحاول أن يؤسس قاعدة نظرية للكتابة النسوية، الأمر الذي انعكس على عملية استيعاب حدود المصطلح ودلالاته،

وأسمه النظرية والمنهجية، وسيمر أكثر من عقد من الزمن على شيوع استخدامه حتى تظهر الكتابات النقدية العربية التي تؤسس نظرياً له، وتعمل على التعريف بمفاهيمه وأدواته ومنظوره ومرجعياته النقدية والمعرفية المختلفة، كما ستساهم الكتب المترجمة التي تتناول تاريخ المصطلح، ورموزه النقدية والأدبية من الكتابات الغربية، واتجاه، وواقع الحركات الأدبية النسوية وتياراتها، وعلاقتها بالعلوم الإنسانية الأخرى بدور هام في مجال استيعاب حركة النقد النسوي ومفاهيمه، وطروحاته مما أدى إلى زيادة النقد النسوي، وتوجهاته للكشف عن الثيمات والعلامات التي تمنح النصوص الأدبية التي تكتبها النساء ملامحها الخاصة، ويمدُّ عقد التسمينات من القرن العشرين هو عقد ثورة الكتابات النسوية لاسيما في مجال الرواية والنقد في مصر والمغرب ولبنان والعراق وبعض دول الخليج العربي وسوريا.

إن اتساع مساحة تداول المصطلح، وتميز حضوره في الثقافة والأدب العربيين ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء، ولإبلاغ الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها، وتثمين معناها، وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمق من فاعلية هذه الممارسة، ويثري تقاليدنا وفهمنا الفكرية والجمالية، ولم يكن تميز فاعلية الأدب والنقد النسويين بعمداً عن تطور واتساع الحركات النسوية في المجتمع العربي، وتزايد دورها في الثقافة والحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ولما عانت الكاتبات النسويات في الغرب من إشكالية تعريف كلمة النسوي، فإن الكاتبات العربيات، واجهن نفس الإشكالية وامتد الخلاف إلى مجال الكلمة الأكثر تعبيراً عن هوية كتابة النساء إذ رأت بعض الناقداً أن كلمة «النسوي» هي الكلمة التي يجب أن تسمى بها هذه الكتابات، في حين أن ناقداً أخريات طالبن باستبدال كلمة «النسوي» بكلمة «الأنثى» على العكس من المنظور الذي انطلقت منه ممثلات الاتجاه الأول من الناقداً.

ولكي نفهم طبيعة الإشكاليات التي تواجه الكتابة النسوية، ومرجعياتها

لقد من الحديث عن تاريخ الحركة الأدبية النسوية في الغرب بشكل مكثف، ومن طروحات أهم مثالاتها، فقد جاء ظهور هذه الحركة مترافقاً مع صعود للحركات النسوية في الغرب ونضالها من أجل استرداد حقوق المرأة، وتحقيق حريتها، وحاول النقد النسوي كغيره من المناهج النقدية الحديثة أن يفتح على العلوم الإنسانية، ويتمثل معارفها في مجال صياغة النظريات النقدية النسوية ويلورة مفاهيمها وأدواتها المنهجية.

لقد استخدمت النظريات الخاصة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق هي البيولوجي، واللفوي، والتعليل النفسي، والثقافي⁽³⁾، وانشغلت هذه الأنماط الثلاثة في تحديد وتمييز خصائص ومميزات المرأة الكاتبة، وإذ طالبت إحدى رائدات هذا الاتجاه بضرورة أن تعبر المرأة عن كل ما لديها وما تحس به⁽⁴⁾، فإنها أكدت أن ما تكتبه المرأة (هو دائماً نسائي لا يمكنه إلا أن يكون نسائياً، وفي أحسن حالاته يكون نسائياً على أكمل وجه، لكن الصموية الوحيدة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي)⁽⁵⁾. أما هيلين سيكسو فتؤكد أن (من المستحيل أن نعرف الممارسة النسائية للكتابة، وهذه استعالة ستبقى لأن هذه الممارسة لن تتطور وتضيق وتوسع لها رموزها الخاصة، لكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة)⁽⁶⁾. ومن المعروف أن محاولات تعريف ما هو نسائي من قبل رائدات النقد النسوي بدأت في عقد السبعينات من القرن الماضي.

وتذهب إيلين شوالتز الناقدة النسوية إلى الربط بين مفهوم الخصوصية في الكتابة النسوية، واختلاف الحياة التي تحياها المرأة، والواجبات المفروضة بها حيث ينتج عن ذلك كما ترى (مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وإن هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات، ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة) ص 198. وإذا كان الخيال هو الملمح المشترك في هذه الكتابات، فإن ثمة أنماطاً وموضوعات ومشاكل وصوراً مميّنة تجمع بين هذه الكتابات من جيل إلى جيل أيضاً، وهي تحدد المراحل التي مرت بها الكتابة الأنثوية بثلاثة مراحل أولها مرحلة المحاكاة

للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدهما الأدبية المهيمنة وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه المعايير والقيم، ثم هناك أخيراً مرحلة اكتشاف الذات، وقد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية «المؤنثة» وعلى الثانية تسمية (النسوية) والثالثة «الأنثوية».

وكما هو واضح فإن هناك ثلاثة مفاهيم يجب تحديد معناها لإزالة اللبس، أو التداخل بين حدود ومجال اشتغالها الدلالي إذ إن هناك «المؤنث» و«النسوي» و«الأنثوي» ولهذا تظهر الإشكالية الأولى المتمثلة في إشكالية ضبط المصطلح، وتحديد معناه الدلالي وصياغته.

وسنجد أن هذه الإشكالية حاضرة في اختلاف الناقصات النسويات المربيات على استخدام الصفة المميزة لكتابة المرأة، كذلك فإن المراجعات الفكرية التي تستند إليها الناقدة النسوية في تشكيل منظورها إلى مفهوم الكتابة النسوية، ستلمح دوراً مركزياً في تحديد طبيعة الرؤية إلى هذه الكتابة، والموقف منها، وسنجد أن هذه الظاهرة مشتركة بين النقادين النسويين في الثقافة الغربية والثقافة العربية.

لا شك أن قضية ضبط المصطلح وتعيين حدوده ومجال اشتغاله الدلالي تعد من القضايا الإشكالية البارزة في المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وهي ترتبط أساساً بتعدد التيارات النقدية، والاجتهادات والمراجعات التي تستند إليها هذه التيارات في صياغة رؤيتها ومفاهيمها وأدواتها ولذلك فإن هذه القضية لا تخص النقد النسوي وحده، ولا تدل على ضبابية الرؤية، والاختلاف في المفاهيم داخل حقل الممارسة النقدية النسوية فقط، بل هي تطال كل هذه المناهج النقدية بتياراتها المختلفة.

رفضت الناقدة العراقية نازك الأعرجي التي تعتبر من الناقصات النسويات المجتهدات في هذا المجال استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية، لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها (7) «ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به وتنضبط إليه» ص 26، فلفظ الأنثى (يمتدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك

لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية⁽⁸⁾ ص 31، وبناء على استخدامات هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع المربيين، تدعو الناقدة إلى استخدام آخر هو مصطلح الكتابة النسوية لأن هذا المصطلح (يقدم المرأة والإطار المحيط بها - المادي والبشري والمرفي والاعتباري... إلخ - في حالة حركة وجدل)⁽⁹⁾ ص 35.

وتسمى الناقدة - كما هو واضح - إلى صياغة بديلة تحرر المصطلح من المعنى الدلالي له في مجال تداوله الثقافي والاجتماعي، وليس انطلاقاً من مفهوم لفوي/ ممرفي، ذلك أن الحساسية القارة تجاه استخداماته هي التي تدفع الناقدة للبحث عن مصطلح بديل.

لكن الناقدة تكشف في عنوان كتابها عن الاختلاط والتداخل في الرؤية والمفهوم، مما يكشف عن إشكالية المصطلح في هذه الكتابات فهي تمنون كتابها بـ «صوت الأنثى»، وتضع عنواناً تالياً هو «دراسات في الكتابة النسوية المربية»، فإذا كانت ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية، فكيف تطلق صفة الأنثى على هذه الكتابات، ثم تعود لاستخدام مفهوم النسوية في عنوان فرعي لاحق؟

وتبدي الأعرجي استقراها من مقاومة الوسط الثقافي المربي لهذا المصطلح، لأن ذلك أدى إلى عدم تفحصه وترشيده وتأسيسه، ثم تحاول أن تشرح أسباب مقاومة المرأة/ الكاتبة للمصطلح و(لتنوع والتسمية والتوصيف: «النسوي» لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار «الفئة» الموصوفة بجنسها إلى فضاء «النصف المشارك» المجرد من جنسه إلا أنها في الوقت نفسه، تدرك في قرارة وعيها أن ذلك لن يتحقق إلا لفظياً، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والنهني بأنه نسوي⁽¹⁰⁾ ص 12.

وتقترح الدكتور زهرة الجلاصي استخدام مصطلح «النص الأنثوي» بديلاً لمصطلح «النقد النسوي» أو الكتابة النسوية، مؤكدة على التعارض بين

المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى، إذ إن مصطلح النص الأنثوي (يمرّف نفسه استناداً إلى آلهات الاختلاف، لا الميز وهو في غنى عن المقالة التقليدية «مؤنث/ مذكر» بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية، التي صارت اليوم تستقرّ الجميع النص المؤنث ليس «النص النسائي»، ففي مصطلح «نسائي» معنى التخصيص الموحى بالحصص والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع «المؤنث» الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يظول تجاوز عقبة الفعل الاعتباري في تصنيف الإبداع احتكاماً لمعامل خارجية على شرار جنس المبدع⁽¹¹⁾ ص 11.

ويتميز هذا النص عند الناقدة بالرفض للانطلاق من أي تصنيف مسبق، كما يتميز بوجود علامات «مؤنث» في تشكيل تعبيراته، إضافة إلى تعريفه لنفسه (من خلال حركة ممارسة فعل الكتابة ويمكن مقارنته اعتماداً على قانون افتراضي مؤقت، وقصد رصد المختلف فيه)⁽¹²⁾ ص 11.

ويعد أن تقدم نقدها لما طرحته بعض الناقداً من تساؤلات جوهرية بخصوص المصطلح تشير إلى أن الناقدة رشيدة بنمسمود (اتجهت إلى رد الاعتبار إلى المصطلح، وتحليصه من التأمّلات الخاطئة، لكنها لم تحدد المفاهيم الإيجابية الممكنة لمصطلح «نسائي» رغم أنها تخطت المظهر الخارجي لفاية توجهي التحليل نحو مقاربة النص الذي تكتبه المرأة من الداخل، وحددت خالدة سعيد من جانبها صفات فعل الكتابة عند النساء واعتبرت الخصوصية هي المنطلق)⁽¹³⁾ ص 12.

وتطرح جلاصي تساؤلات منهجية هو مفهوم الخصوصية ومدى اعتبارها صفة ملازمة لما تكتبه النساء، وكذلك حول مدى وعي المرأة المسبق بهذه الخصوصية، على أن هناك أكثر من سؤال يتفرع من تلك التساؤلات ويتعلق بمفوض المصطلح وعمومية معناه الدلالي، وبشكل أكثر وضوحاً هل يكفي أن يكون كل أدب تكتبه المرأة هو أدباً نسائياً؟

وكما أشارت الجلاصي إلى غياب تحديد معنى المصطلح دلالياً،

تحديداً واضحاً من قبل رشيدة بنمسمود، فإن بنمسمود تتطرق في هذا التحديد من سؤال الخصوصية الذي تؤكد عليه في عنوان الكتاب، وتبين أن (علاقة المرأة بالممارسة الأدبية والمكانية التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية، يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبيعياً سيهرورة الإبداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والإبداع التي تبو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك، يستمد منها الرجل/ المبدع إنتاجه الفني)⁽¹⁴⁾ ص 7.

وترفض الناقدة مقولة التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسائي كمفهوم خاص، وهي تعتبر مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرر المرأة، وإغناء وعيها وتعميق تجربتها في الحياة وإقامة علاقة جمالية مع الواقع، إلا أن ناقدة مثل يعني العيد ترفض الانطلاق من هذه الخصوصية (لأنها تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب)⁽¹⁵⁾، لأنها تعود لتعترف بهذه الخصوصية على أن لا تعد (خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي، التاريخي الذي عاشته المرأة)⁽¹⁶⁾. وفي ضوء هذا الفهم تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية.

وعلى غرار هذا الموقف الوسطي ليعني العيد، تقر خنائة بنونة من المغرب بوجود هذا التصنيف عند الجيل الجديد من الكاتبات وما يقدمه من وجهة نظر بهذا الخصوص، إذ يكون هنا (التصنيف مبرراً، لكن عقد الجيد الجديد الذي يعمل أفكاراً متطورة، ويقدم الوضع ضمن منظورات واقعية وحديثة)⁽¹⁷⁾ ص 53، وهي تربط هنا بين الخصوصية والوعي الجديد بالخصوصية عند هؤلاء الكاتبات الجدد، إلا أنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه (التصنيفات عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية)⁽¹⁸⁾ ص 53.

وهيما تؤكد الكاتبة بنونة على عدم ثبوت هذه التصنيفات، تحدد الناقدة بنمسمود خصائص الكتابة النسوية التي تميزها عن كتابة الرجال،

وتأتي الوظيفة التمييزية التي تؤكد على دور المرسل في طبيعة هذه الخصائص، مما يجعلها تصل (إلى خلاصة هي أن الكتابة النسوية - وهذا رأي عام - تتميز بحضور مرتفع نسبياً لدور المرسل)⁽¹⁹⁾ ص 93، كما أن هناك حضوراً للوظيفة اللفوية (التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته، تمكن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية)⁽²⁰⁾ ص 94. وتتجلى هذه الوظيفة اللفوية من خلال الإطناب والتكرار كما تقول. وتكاد تتفق أغلب الناقداة النسويات على أن وجود الخصوصية في الكتابة الأدبية النسوية، ترتبط بوجود وعي نسوي عند الكاتبات من النساء، فلا يكفي أن تكون المرأة هي الكاتبة حتى نجد هذه الخصوصية في نصها، ولعل هذا الاشتراط هو الذي يذبح زهرة الجلاصي لربط الخصوصية في الكتابة النسوية بتوفر علامات «المؤنث» فيها.

وينطلق الناقد الدكتور عبدالله محمد الفذامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية من نفس المنظور الذي يشترط توفّر وعي المرأة/ الكاتبة بذاتها ووجودها، لأن (هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولفته وبمقلته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللفة، إنهن نساء استرجلن وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً إذ عزز قهيم الفحولة في اللفة.. من هنا تصبح كتابة المرأة - اليوم - ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع، إنها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا وكذلك اللفة هما وجودان ثقافيان فيما تظهر المرأة، بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً)⁽²¹⁾ ص 182.

إن هذه الخصوصية لا بد أن تصدر عن وعي محدد لدى الكاتبة التي يجب أن تدرك أيضاً (أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول «أناها» والبحث عن الحرية)⁽²²⁾، وتطالب بشيعة بنمسمود بضرورة (البحث عن موقع المرأة داخل اللفة، ودور اللفة في تشكيل رؤية المرأة للعالم)⁽²³⁾، لكن أية لفة هي التي نتحدث عنها بنمسمود هنا، هي اللفة السائدة التي يسميها الفذامي بأنها لفة جرى أن تكسر قاعدة

التذكير فيها، وأن تعمل على تأنيثها لكي تجعل وجود المؤنث داخل هذه اللغة وجوداً تاماً وأصيلاً؟ من هنا فإن الناقد الدكتور عبدالله إبراهيم يعمل على توسيع حدود هذه العلاقة لتشمل بعدين أساسيين، هما البعد الداخلي المتمثل في علاقة المرأة مع ذاتها وعالمها الخاص، والبعد الخارجي أو العلاقة مع العالم مع التأكيد على الاتصال الوثيق بين هذين البعدين، إلا أن هذه العلاقة (بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارسها الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة ومتموجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي)⁽²⁴⁾.

وهي كتابه - الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش - يؤكد الدكتور محمد أفاية على الطابع الذكوري للغة والذي يحول بين المرأة، وبين جعل هذه اللغة وسيلة لصياغة خطاب تحريري للمرأة، فهو يتقاطع مع الدكتور الغدامي في نظريته حول اللغة التي جرى إقصاء المرأة عنها زمنياً طويلاً، ولذلك لا يمكن أن نستعملها وسيلة لصياغة خطاب تحريري (لأنها) تحدد مسبقاً موقع المرأة ووظائفها داخل المجتمع، أي أنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وإيقاع المرأة ككائن، فإن اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه)⁽²⁵⁾ ص 36.

إن عدم وجود تحديد دقيق وكامل لمصطلح الكتابة النسوية وغياب الإطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها أن مفهوم الكتابة النسوية يطرح ليهوض في مقابل كتابة الرجال أي تقييم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه وانطلاقاً من فهم يعمل على تصحيح هذا التصور الخاطئ تؤكد الناقدة نازك الأعرجي أن (الرجل هو المجتمع والمرأة ليست سوى فئة فيه، وهي لم تحقق إنجاز كونها «فئة»، إلا في العصر الحديث)⁽²⁶⁾ ص 10.

تعرف سارة جامبل في كتابها النسوية وما بعد النسوية مفهوم الأنوثة بأنه (مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد

منها جعل المرأة، تمثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التكرار الذي يخفي الطبيعة «الحقيقية» للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً أصبح مستقراً في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها⁽²⁷⁾ ص 337.

ولتقي جامبل في هذا المفهوم مع الناقدة نازك الأعرجي التي تقدم نفس المعنى للمفهوم، الأنوثة، ويسبب ذلك تعنون جامبل كتابها بـ «النسوية وما النسوية، أي أنها تجد أن مصطلح النسوية هو الأصح في التعبير عن هذه الكتابات النسوية وتوصيفها.

وكان الاتجاه الأمريكي/ الإنكليزي يميز بين الجنس والنوع على اعتبار أن الجنس هو مسألة بيولوجية، والنوع كـ (الأنوثة) هو التصور الاجتماعي، في حين أن التيار التحليل النفسي يقول بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان، ومتداخلان تداخلاً كبيراً، وتحدد سارة جامبل مفهوم الكتابة الأنثوية بأنه مصطلح يقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسوية، التي نبعت من نسوية الناقداات القرنين المعاصرات مثل إيجاري وسيسو وكرتستيفا⁽²⁸⁾ ص 323. وقد رأينا أن هؤلاء الناقداات يمثلن التيار الوسط، الذي يعتبر أن مفاهيم الذكورة والأنوثة مواضع للذات تشكلت نتيجة عوامل اجتماعية فقط.

ويستخدم الدكتور ميجان الرويلي وسعد البازعي في معجم - دليل الناقد الأدبي - مصطلح النقد النسوي/ النسائي ويحدد أهم سماته في أربع سمات هي: (تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنوثة: عالم المرأة الداخلي المحلي... وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية، والاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي.. ومحاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة

أو «الذاتية الأنثوية» هي التكبير والشعور.. ومحاولة تحديد سمات «لغة الأنثى» ومعالها والأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق (الحكي) والمكتوب ونية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية⁽²⁹⁾ ص 224-225.

ويقع الكاتبان في نفس الإشكالية التي لاحظنا وجودها فيما مضى بين مفهومي «الأنثوية» و«النسوية» ولا شك أن هذه الإشكالية قد قام الكاتبان بنقلها عند محاولة تقديم تعريف شامل مستمد من المرجعيات النقدية النسوية في مصادرها الغربية، وهذه الإشكالية هي كغيرها من الإشكاليات الأخرى التي يعاني منها المصطلح في المناهج النقدية الحديثة، وما بعد الحديثة عندما جرى نقلها من مصادرها الغربية، إذ من غير الممكن نقل هذه المناهج دون نقل إشكالياتها معها، ثم تأتي إشكالية المصطلح عند الترجمة إلى العربية.

ونظراً لشبوع استخدام مصطلح «النسوية» وكثرة تداوله في الكتابة حول أدب المرأة، فإننا أثرنا استخدامه عند الحديث عن هذا الأدب، وعن تياراته ورموزه، وخصوصيته وطروحاته إذ لم يتم حتى الآن حل هذه الإشكالية، وتجاوزها باتجاه تحديد تام وكامل للمصطلح المبرر عن هذا الأدب والنقد الذي يواكبه، وتنشغل ممارسته النقدية وفاعليته في الكشف عن «علاماته» وخصوصيته سواء في بنية الخطاب، أو في بلاغته أو أدواته التعبيرية والفنية.

الهوامش

- (1) مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي - د. يمنى العيد - مجلة الطريق العدد 4 - نيسان 1975م.
- (2) القبيلة تستجوب القتيلة - غادة السمان - حوار مع عفيف حنا - منشورات غادة السمان - بيروت 1981 - ص 121.
- (3) الثقافة العالمية - العدد 7 - السنة الثانية - المجلد الثاني - نوفمبر 1982 - المجلس الأعلى للفنون والآداب - الكويت.
- (4) هرجينيا وولف - الثقافة العالمية - العدد 7... المرجع السابق.
- (5) هرجينيا وولف - الثقافة العالمية - العدد 7... المرجع السابق.
- (6) النسوية وما بعد النسوية - سارة جامبل - ترجمة: أحمد الشامي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2002م.
- (7) صوت الأنثى - نازك الأعرجي - دار الأهالي - دمشق 1997م.
- (8) صوت الأنثى - نازك الأعرجي... المرجع السابق.
- (9) صوت الأنثى - نازك الأعرجي... المرجع السابق.
- (10) صوت الأنثى - نازك الأعرجي... المرجع السابق.
- (11) النص المؤنث - زهرة الجلاصي - دار سارس - تونس 2002م.
- (12) النص المؤنث - زهرة الجلاصي... المرجع السابق.
- (13) النص المؤنث - زهرة الجلاصي... المرجع السابق.
- (14) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود - أفريقيا/ الشرق 1994م.
- (15) مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي - د. يمنى العيد - مجلة الطريق... المرجع السابق.
- (16) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.
- (17) علامات في الثقافة العربية - بول شاوول في حوار مع خاتلة بنونة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979م.
- (18) علامات في الثقافة العربية - بول شاوول في حوار مع خاتلة بنونة... المرجع السابق.

- (19) علامات في الثقافة المريية - بول شاول في حوار مع خنثة بنونة... المرجع السابق.
- (20) علامات في الثقافة المريية - بول شاول... المرجع السابق.
- (21) المرأة واللفة - د. عبدالله محمد الغدامي - المركز الثقافي المريي - بيروت 1996م.
- (22) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.
- (23) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.
- (24) الرواية النسائية والجسد الأنثوي - د. عبدالله إبراهيم - مجلة عمان - العدد 38 آب 1998م.
- (25) الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش - محمد أهية - دار أفريقيا/ الشرق - بلا تاريخ.
- (26) صوت الأنثى نازك الأعرجي... المرجع السابق.
- (27) النسوية وما بعد النسوية - سارة جاميل - ترجمة أحمد الشامي... المرجع سابق.
- (28) النسوية وما بعد النسوية - سارة جاميل... المرجع السابق.
- (29) دليل الناقد الأدبي - دميحان الرويلي د. سعد البازغي - المركز الثقافي المريي - بيروت 2000 - الطبعة الثانية.



قراءة في منهجية

الإنشاء الطلبي وغير الطلبي

مشتاق عباس معن

نعمد في هذه الورقة النقدية إلى الفور هي أساسيات المفهوم الدقيق للترجي، وكذا الحال بالموضوعات الأخرى المذابة هي «التمني» لنؤكد عمق الارتباك الذي أصاب منهجية البلاغيين القدامى، والدارسين المحدثين، هي ترتب حقل «الإنشاء الطلبي» ونظيره «غير الطلبي»، فضلاً على تقويم مكانة بعض موضوعاتهما.

وسنعدد وجهتنا تجاه حل هذا الإشكال عبر محورين، لخصناهما بالآتي:

المحور الأول: الارتباك في تقويم الترجي:

أشرنا في دراسة سابقة⁽¹⁾ إلى مدى الارتباك الذي ألحق بتحديد موقعية «الترجي» من منظومة الحدود المعرفية التي يحتويها «الإنشاء الطلبي» في حديث البلاغيين القدامى والدارسين المحدثين. ولعل ملامح الارتباك كان عند الدارسين المحدثين أكثر من ملامحه في كتابات القدامى.

لكننا وقفنا عند هذا الارتباك وحاولنا الكشف عن مرجعيته وأسباب ولادته عندهم، وذكرنا أن الحل الأمثل لمثل هذه التفاوتات هو عزل «الترجي» عن فرع «الإنشاء الطلبي»، وأصلية «الإنشاء غير الطلبي»، وإكسابه الموقع الذي يستحق.

وقد حددنا ملامح ذلك الموقع الاستحقاق للترجي بـ: «أن يكون نوعاً من أنواع الإنشاء الطلبي، ومستقلاً عن موضوع «التمني».

ونضيف إلى ما ذكرنا سالفاً من أدلة على ضرورة هذا الإجراء، أسباباً أخرى نجعلها بالآتي:

1 - إن انطباق معايير الإنشاء الطلبي على آليات اشتغال هذا الموضوع البلاغي، يؤكد أهليته في الاستقلال، فهو يستدعي مطلوباً، وذلك المطلوب غير حاصل وقت طلبه، يضاف إلى ذلك أن زمانية قيامه تتحقق بمرحلة تعقب ذكر الطلب. وهذه السمات العامة لـ «الترجي» تؤكد حقوقيته في وسم الأصلية لا الفرعية؛ لأنه يحمل ملامح أي نوع آخر من أنواع «الإنشاء الطلبي» الرئيسة.

2 - إن محاولة تنويب «الترجي» في مضمون «التمني» أدى إلى ولادة فرع جديد من التمني اصطلاح عليه البلاغيون بـ «التمني الممكن غير المطموح في نهله» كقوله تعالى: «يا ليت لنا مثل ما أتي فارون» [القصص / 79].

ومثل هذا التوجه يبين أمرين:

1 - تتافض هذه الوظيفة المؤداة من هذا التمتع من التمني مع الوظيفة المعنوية المؤداة من موضوع التمني الرئيس، فالتمني يتعلق بالمستحيلات، وهو أمر أجمع عليه القدامى والمحدثون⁽²⁾، فكيف يكون مستحيلاً في دلالة الحقل الرئيسة، ومن ثم يتفرع ليكون في إحدى معانيه الحقيقية ممكناً.

ب - جاء هذا التفاضل في عملية التنويب التي مورست بحق «الترجي»، فلما اعترف القدامى والمحدثون بأصليته ونبتوا القول بفرعيته، لمع أن يكون هذا المعنى المؤدى انزياحاً لأنساق تركيبية التمني نحو معنى «الترجي»، لكن فرعياً الترجي منعت البلاغيين من تشبيه أصل بفرع؛ لأن المنطق يقول بعكس هذه الممارسة.

3 - إن احتواء «الترجي» على المؤهلات الأساسية لتسليمه موقع النوع الأصلي لا الفرعي، تجعلنا نقول بأصليته، ومن ذلك:

1 - كونه مصطلحاً له مفهوم محدد وواضح عند القدامى من بلاغيينا والمحدثين من دارسي البلاغة.

ب - حيازته لأدوات رئيسية تحدد مركزيته وتميزه من سواء من موضوعات اللسان العربي، فله الحرف «لعل» والأفعال «عسى» و«حرى» و«اخلوق»، فهو بهذا يفوق الرصيد الأداتي لـ «التمني».

ج - تحقق الانزياح المعنوي في دلالة أداته الرئيسية «لعل»، بحيث وردت الكثير من الشواهد التي تؤكد ذلك التحول الوظيفي، وهو أمر يكمل حلقة البنيان الرئيس لنوع «الإنشاء الطلبي».

كل هذا يدعونا إلى الاعتراف بأحقية هذا الموضوع لأن يكون نوعاً رئيساً، مستقلاً، جاء في ذلك حال أنواع «الإنشاء الطلبي» الأخرى.

وتبماً لهذا الاستنتاج، يمكن لنا أن نرتب مفردات هذا الموضوع على حسب ما رتب مفردات الأنواع الرئيسية الأخرى المنتمية إلى «الإنشاء الطلبي»:

♦ الترجي:

يعرف بأنه: طلب تحقق أمر محبوب ممكن الحصول.

أدواته الرئيسية:

أ - الحرفية:

- لعل.

ب - الفعلية:

- عسى.

- حرى.

- اخلوق.

المعاني البلاغية التي يعبرج إليها:

- التمني.

المحور الثاني: إعادة ترتيب المنهج وفقاً لمعايير القدامى:

درج علماءنا القدامى من البلاغيين، وكذا الحال بالدارسين المحدثين

ممن اتبعوا سبيلهم، على جعل «الإنشاء الطلبي» على خمسة أنواع، هي:

- الاستفهام.

- النداء.

- الأمر.

- النهي.

- التمني.

وحاول بعض المحدثين الإضافة إلى مفردات هذه الأنواع أنواعاً أخرى،

استمدوها من إشارات القدامى، أو من عتباتهم.

فقد جعل الأستاذ الأزهر الزناد الإنشاء الطلبي على تسعة أنواع، هي:

- الاستفهام.

- النداء.

- الأمر.

- النهي.

- التمني.

- الترجي.

- التحضيض.

- العرض والالتماس.

- الدعاء.

وقارب الدكتور تمام حسان هذه الإضافة، من خلال جعله الإنشاء

الطلبي على اثني عشر نوعاً، هي:

- الاستفهام.

- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- التحضيض.
- المرض.
- الدعاء.
- التحذير.
- الإغراء.
- الاستعانة.

أما نحن فتميل إلى جعل أنواع «الإنشاء الطلبي» على ثمانية فقط،

مقادها:

- الاستفهام.
- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- الترجي.
- التحضيض.
- المرض.

وسنوضح من خلال الآتي من قراءتنا هذه سبب اقتصارنا على هذه العدة، وذلك وفقاً لثلاث نقاط هي:

النقطة الأولى: محاكمة الإغراء والتحذير:

لا نرى صوابية ضم «الإغراء والتحذير» إلى مفردات «الإنشاء الطلبي»،
للسببين الآتيين:

1 - إن إدخال أي عنصر جديد على هيكل معرفي معين بحجة «فرعيته عنه،
لا بد أن يكون مدعماً بدعائم كثيرة، لحل أهمها: تقارب الخصائص العامة
الحاكمة لمبنى الداخل والمدخل عليه.

لذا يجب علينا أن نبحث عن موافقة ملامح المفردات التي نرغب في
إحاطتها بموضوع الإنشاء الطلبي، بملامح المفردات القارة أصلاً فيه، ويتحقق
ذلك القياس بفحص انطباق المعايير العامة لأنواع الإنشاء الطلبي على الأنواع
الجديدة التي نرى انتسابها إلى الحقل نفسه.

وبقراءة فاحصة لملامح «الإغراء والتحذير» لا نجدما تنطبق على
اللامح العامة المستتبطة من معايير الميز الأساسية المعترف بها عند القدامى
والحديثين.

فهما لهما من أنواع الطلب، وحتى الدكتور تمام حمتان الذي رأى
ضمهما إلى «الإنشاء الطلبي»، عرفهما بتميز يوحى بذلك.

فه «الإغراء» عنده: (ترغيب المخاطب في شيء يحمده به)⁽³⁾،
و«التحذير»: (تنبيه المخاطب إلى ما ينبغي له أن يتجنبه، فهو أقل من النهي
دخولاً في قبيل الكبح)⁽⁴⁾.

2 - لا يوجد هناك ما يدعم هذا التوجه من تراثا البلاغي، بحيث يكون
مستنداً أولياً له.

النقطة الثانية: محاكمة الدعاء:

لا نرى مبرراً قوياً لتوسيع مساحة «الدعاء» ليكون موضوعاً قائماً
برأسه، لذا نحن ندعو إلى استبعادها للأسباب الآتية:

1 - إن أهم ركيزة معرفية تحقق بنیان النوع الرئيس المشكّل بانضمامه إلى الأنواع الأخرى لموضوع «الإنشاء الطلبي»، تتمثل بالأدوات الأساسية، والصيغ الرئيسة المشكّلة لهيكلة المعرفي في حقل «التحوّل»، بجميع أنواع الإنشاء الطلبي تخضع لهذا السياق؛ لأنه أساس المدول نحو البلاغة.

فانزياح تلك الأدوات أو الصيغ ذات المعاني الحقيقية نحو معانٍ جديدة، هو الذي يسوّغ إدخالها في الحقل البلاغي، وإلا بقيت قارة الحقل النحوي.

ولو دققنا ببنية «الدعاء» المرام إدخالها في موضوعات «الإنشاء الطلبي»، لوجدناها مفتقدة إلى تلك الركيزة الرئيسة، مما يجعل احتمالية قبول ضمّها ضعيفة جداً، وقد أكد الدكتور تمام حسّان - الراغب بضمها - ذلك الافتقاد بقوله: (وليس للدعاء صيغة محددة فقد يستعمل فيه الماضي نحو: بارك الله فيك، والمضارع نحو: يحفظك الله، والأمر نحو: اللهم اغفر لنا، والجملة الاسمية نحو: والله المسؤول أن يبارك لك ويقول: لك الأجر إن شاء الله، ويستعمل فيه الرجاء أيضاً نحو: لعل الله يجزيك عنا خيراً، والمصدر المنصوب نحو: هنيئاً لك...) (5).

2 - أن «الدعاء» هو معنى بلاغي متفرع عن انزياح البنية النحوية ذات المعنى الحقيقي في موضوعين من موضوعات الإنشاء الطلبي، هما: الأمر والنهي (6).

وقد ذكر الأستاذ الأزهر الزناد والدكتور تمام حسّان إلى تولده عن الأمر ولم يشير إلى تولده عن النهي، إذ ذكر الأول أن الدعاء يأتي (من صيغة الأمر [كقوله تعالى] ربّ أشرح لي صدري ويصر لي أمري) (7)، وكذا الحال بالثاني (8).

ويعد هذا الأمر نقصاً في إتمام مفردات هذا النوع الجديد الذي يرغبان بإلحاقه بالإنشاء الطلبي.

يضاف إلى ذلك أن عزل المعاني البلاغية لأن تكون موضوعات رئيسة

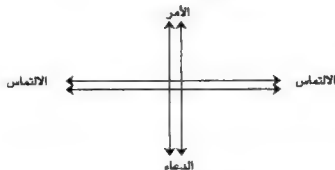
فلتمة برأسها، يفتح الباب أمام عزل معانٍ أخرى، فضلاً عن أن ذلك العزل لا يستند إلى مستند قوي أو منطقي ليكون شرعياً.

وحتى لو سلمنا جدلاً بأن هذا الموضوع يصلح للعزل، فما المعاني البلاغية الأخرى التي تتزاح عن بنيتها، فكونه معنى حقيقياً لا يبيح لنا إدخاله في حقل البلاغة؛ لأن المعنى الحقيقي هو القاعدة النحوية التي تكون مرتكزاً لولادة المعاني البلاغية، فإذا ما عجزنا عن توليد المعنى البلاغي المتزاح، بقي الموضوع نحوياً ولا شأن للبلاغة به.

3 - أن «الدعاء» هو المستوى الأخير من مستويات طلب تحقق «الأمر»، فالأمر له ثلاثة أوجه، واحد منها حقيقي واثنان بلاغيان، ويحدداهما طرفا الأمر. فإذا كان طلب فعل الشيء موجهاً من مرتبة عليا إلى من هو في مرتبة دنيا، فهو «الأمر» الممثل لوجه الحقيقي.

ولو تحدد مرتبة الطالب بذلك الأمر مساوية لمرتبة المطلوب منه القيام بذلك الأمر، فهو «الالتماس» وهو الوجه البلاغي الأول، والثاني من وجوه الأمر بنحو عام.

أما إذا كان موجهاً من الأدنى إلى الأعلى، فهو «الدعاء» وهو الوجه البلاغي الثاني، والأخير من وجوه الأمر الثلاثة.



هناذا سألنا أن نعرّض الوجه الأخير من وجوه «الأمر»، فلم لا نعرّض الوجه الثاني، وقد ألمح إلى ذلك الأستاذ الأزهر الزناد حينما أضاف لفظة «الالتماس» إلى نوع «العرض» - الذي رغب في إضافته إلى موضوعات الإنشاء الطلبي - ، وهي محاولة لا تموّس عن هذا التجاوز؛ لأنها إضافة غير وظيفية، فحديثه في ذلك الموضوع كان مخصصاً لموضوع «العرض» فقط، ولا صلة له بـ «الالتماس» المكوّن للوجه الثاني لوجوه «الأمر» البلاغية.

النقطة الثالثة: إضافة الشرط:

يأتي التمني على سبيل (التعبير عن عاطفة المتكلم (الذي) يحتل مركز الثقل، وإن اقترن بطلب يدرك مقدمة نفسه صعوبته أو استحالة تنفيذها⁽⁹⁾، لذا فـ (التمني نوع من الطلب والفرق بينه وبين الطلب: أن الطلب يتعلق باللسان والتمني شيء يهجن في القلب بقدره التمني)⁽¹⁰⁾.

ولعل هذا المستوى من الانفعال النفسي المتحقق في نفسية المتكلم، وثوابه مع نفسية التمني في لسان المرعب، هو الذي دعا الأدوات النحوية الأخرى التي وضعت لتأدية وظيفة معنوية معينة لتتراجح من قاعدتها القارة إلى هضاء دلالي جديد هوامه «التمني».

ولعل أقرب الأدوات النحوية التي تتوأم مع هذا البعد الاستعالي في تحقق الطلب المرام نيله، هي أدوات الشرط التي تتداح معانيها نحو الامتناع.

فقد أكد النحاة أن الأداة «لو» تنتمي إلى قائمة أدوات الشرط غير الجازمة، وتؤدي وظيفة معنوية هوامها: امتناع الامتناع⁽¹¹⁾.

ويتساقق الامتناع الموجود في صميم دلالتها النحوية، مع المنمة الموجودة في بنية التمني، لذا تؤدي «لو» معنى التمني إن كان التمني عزيزاً لا يمكن تحقيقه، أو لكونه بعيد المنال.

(ولكي تؤدي «لو» هذه المهمة الإنتاجية الطارئة، فلا بد من تحقق بعض المواصفات السطحية، حيث ينتصب الفعل «تحدث»، وهذه العلامة الإعرابية

لننتقل إلى المستوى العميق الذي تضمنه فيه «أن» محذوفة هذا الانتصاب، ومن ثم يأتي التحول لإنتاج التمني على النحو التالي:

(أ) إن وقع منك إتيان، فإنه يقع مني تحديث.

(ب) أتمنى أن يقع إتيان فتحدث.

(ج) ليتك تأتيني فتحدثني.

(د) لو تأتيني فتحدثني.

فالتركيب الأول يقدم «أصل المعنى» رابطاً بين الشرط والجواب اقتضاء لهذا الأصل، ثم ينزلق التركيب من الشرطية إلى منطقة التمني في «ب»، حيث يأتي الفعل «يقع» في سياق «أن» منصوباً ليشكل مصدراً تقديرياً هو «الوقوع» مطلقاً بما بعد الفاء «فتحدث»، فالتركيب يأخذ نسق الشرط على مستوى السطح، وإن دخل منطقة التمني بتأثير الفعل الذي يتصدره. وفي «ج» تحضر «ليت» كأداة تحويلية لفعل التمني، ونصيب «تحدث» بأن مضمرة في العمق، بعد الفاء الممهدة لجواب التمني.

ثم في التركيب الأخير يحدث إحلال وإبدال - على مستوى السطح - حيث تحضر «لو» المفرغة من «أصل المعنى» لتؤدي مهمة «ليت»، وأدائها لهذه المهمة يعتمد على أن دلالتها الأصلية صالحة للتعامل مع «الممنوع والمحال»، ليكون إنتاجها النهائي هو: «لو حصل ما يتمنى وهو الإتيان فالتحديث، ليسرنا ذلك، وهو ما يعني أن «لو» قد استحضرت - في العمق - وظيفتها الإنتاجية الأصلية أثناء ممارستها الطارئة في إنتاج التمني، وتلك هي الإضافة التي تغيب عند استخدام «ليت»⁽¹²⁾.

وتحقق الأداتان «لولا» و«لوما» الشرطيتان هذا البعد الوظيفي، لكونهما يشتركان مع الأداة «لو» بعدة سمات، منها:

- 1 - كل هذه الأدوات تنتمي إلى خانة «الحروف».
- 2 - كلها تنتمي إلى أسلوب الشرط غير الجازم.

3 - كلها تنتمي إلى ما وسمه الدكتور تمام حسان بـ «الشرط الامتناعي»⁽¹³⁾، نعم هناك بعض الفروق بين امتناعية «لو» وامتناعية «لولا» و«لوما»، فالأولى - كما ذكرنا - تأتي: امتناع لامتناع، في حين تأتيان «لولا» و«لوما» لتأدية وظيفة: الامتناع لوجود، وقد أكد هذا الأمر صاحب الكافية الشافية:

على امتناع لوجود دلّا «لولا» و«لوما» حيث باسم خُصّتا⁽¹⁴⁾

لكنها تؤدي في نهاية المطاف وظيفة معنوية واحدة، إن تساوقت أنماق تركيبها مع ذكرنا من تحول «لو» إلى تأدية معنى «التمني».

يضاف إلى ذلك أن هاتين الأداتين «لولا» و«لوما» تؤديان وظيفة معنوية أخرى غير الشرط، إذ تنزاح ركائزهما المعنوية من قرارة الشرط إلى «العرض والتحضيض»، إن جاءا في سياق معين.

وقد أشار النحاة إلى ذلك التحول الوظيفي، ومن بين هؤلاء صاحب الكافية الشافية، إذ قال بعد أن ذكرهما:

وبهما التحضيض مز و«هلا» «ألا» كذا وأولهن الفعل⁽¹⁵⁾

وقد شرح ابن مالك هذا القول، بأن هذين الحرفين (يدلان على التحضيض فيختصان بالأفعال كقوله تعالى: «وقالوا لولا أنزل عليه ملك» [الأنعام: 8]، وقوله: «لو ما تأتينا بالملائكة» [الحجر: 7]⁽¹⁶⁾).

وعلى ابن يعيش ذلك التحول بتركيبية الأداتين، فـ (اعلم أن هذه الحروف مركبة تدل مفرداتها على معنى وبالضم والتركيب تدل على معنى آخر لم يكن لها قبل التركيب وهو التحضيض، والتحضيض: الحث على فعل الشيء، يقال: حضضته على فعله، إذا حثثته عليه، والأسم الحضيضي، فـ «لولا» في معناها التي للتحضيض مركبة من «لو» و«لا»، فلو معناها: امتناع الشيء لامتناع غيره، ومعنى «لا» النفي، والتحضيض ليس واحداً منهما، وكذلك «لوما» مركبة من «لو» و«ما»، و«هلا» مركبة من «هل» و«لا»، و«ألا» في

معناها مركبة من «أن» و«لا» ومعناها كلها التحضيض والحث، وإذا وليهن للمستقبل كن تحضيضاً، وإذا وليهن الماضي كن لوماً وتوبيخاً فيما تركه الخطاب، أو يقدر فيه الترك، نحو قول القائل: أكرمت زيدا، فنقول: هلا خالداً، كأنك تصرفه إلى إكرام خالد، وتحثه عليه، أو تلومه على ترك إكرامه...⁽¹⁷⁾.

وتأسيساً على ما مر ذكره يكون هذا الموضوع ملحقاً بأنواع الإنشاء الطلبي، ومنهجاً وفقاً لمنهجية موضوعاته على النحو الآتي:

❖ الشرط الامتاعي:

يدل على امتناع حصول الطلب إما لامتناع أو لوجود.

وأدواته الرئيسية هي:

- لو.

- لولا.

- لوما.

أما المعاني البلاغية التي تؤديها فهي:

1 - التمني.

2 - التحضيض.

الهوامش والمصادر

- (1) التمني: المنهج واستلاب الموضوعات الأخرى، دراسة مقدمة للنشر في مجلة دجنور التراث.
- (2) ينظر: مفتاح العلوم: 147، وشروح التلخيص: 238/2: دار البيان العربي - دار الهادي/ بيروت/ ط 4 / 1992م، وأساليب بلاغية: 126، وعلوم البلاغة: 60، وغيرها.
- (3) الخلاصة النحوية: 141.
- (4) م.ن.
- (5) م.ن: 144.
- (6) أشار الدكتور تمام حسان إلى أنه يتفرع عن الترجي أيضاً ومنايع لسانية أخرى ذكرناها في النص المنقول عنه هي المتن.
- (7) دروس في البلاغة المربية: 132.
- (8) الخلاصة النحوية: 144.
- (9) علم الأسلوب وصلته بعلوم اللغة: د. صلاح فضل: 55.
- (10) شرح المفصل: ابن يمش: 11/9.
- (11) ينظر: قواعد اللغة العربية والتطبيق عليها: د. أحمد شلبي: 238-239.
- (12) البلاغة العربية: قراءة أخرى: 282-283.
- (13) ينظر: الخلاصة النحوية: 134 وينظر المخطط الموجود هي: 136.
- (14) شرح الكافية الشافية: ابن مالك: تحقيق: علي محمد مومض وعادل أحمد عبدالموجود: 182/2: دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط 1 / 2000م.
- (15) شرح الكافية الشافية: 183.
- (16) شرح الكافية الشافية: 184.
- (17) شرح المفصل: ابن يمش: 144/8: عالم الكتب/ بيروت - مكتبة المتنبّي/ القاهرة.



النسقية العربية واللفظية

العربية في الحداثة الشعرية

حسن ناظم

هذا بحث يقارن بين مشروعين في كشف الكمون، والاختفاء، والإضممار، والتخفي، والتعجب، والستر، والتنعق، والتخبئة، إلخ. أحدهما يلاحق النسقية العربية، والآخر الشكلية - اللفظية العربية. ينمي الأول

علينا بغضب غفلتنا عن ذلك الثابت الثاوي في طيات شعرنا العربي عبر تاريخه، وينمي الثاني علينا بحسرة تخلينا عن الروح وانهماكتنا في المادة. الأول يهتم كشف اختباء الأنساق عبر ظاهرها اللفظي. والثاني كشف غياب التجربة الروحية عبر الشكلية - اللفظية. وكلاهما يتوجه من المسطح إلى العمق، من الظاهر اللفظي إلى الباطن الدلالي. لكن كلام الأول كلام معلمي، تفرقع فيه الأدوات، وترن المصطلحات، أما الثاني فكلامه نفته مصدور.

يستند المشروع الأول إلى خبرة النقاد عبر الاعتماد على أطروحات غربية في النقد الثقافي للكشف عن الأنساق المصمورة، وهو يمتص نظريات غربية ويتمثلها ويزيد عليها من أجل تبينة منهجية يراها أكثر ملاءمة للكشف عن النسقية، ويستند المشروع الثاني إلى خبرة الشاعر في الكشف عن القيمة الحقيقية للشعر. عمل الأول في الثقافة/ الفكر، فبحثه يفكك الأنساق الثقافية، وهذا يستبطن تفكيك الشخصية العربية التي تغلقت سماتها داخل الشعر بما أنه يجلي الأنانية والطبقية والاستبداد، وعمل الآخر عمل في النقد والفكر والثقافة أيضاً وهو يعالج البنى الفكرية المستحكمة في ذواتنا، والمترسبة لاشعورياً في لاوعينا. والنسقية هنا هي المسؤولة عن عوائقنا الحضارية، وهل الشيء نفسه بالنسبة لانتشار اللفظية والشكلية في مجمل أنشطتنا الفكرية والثقافية.

الأول سعي للكشف عن أسس القناعات التي جعلت النسقية سائدة، وهو أيضاً توصيف لهذه الأسس منبث في تضاعيف الكتاب برمته. وخلاصة

مرماء تجلية الميوب التي تتغطى بالجمالي. والآخر سمي للكشف عن اللفظية والشكلية اللتين تتخفيان تحت الجمالي. وكلاهما يستدرجان المضمر إلى السطح، ويخترقان حجب الجماليات اللفظية لينفذاً إلى ذلك الذي ظل نائماً طيلة قرون يرتع في مخيلاتنا مطمئناً لشغفنا، وسهونا عنه، بجمال الحجب المزدانة بالتطاريز الخلاصة.

ربما يضمّر عبدالله الغذامي صاحب كتاب «النقد الثقافي»⁽¹⁾ - وهو يكتب كتابه، وهو بعد لم يقرأ كتاب فوزي كريم صاحب «ثياب الإمبراطور»⁽²⁾ (نفترض ذلك لأن الكتابين صدرا في العام نفسه 2000) - نقداً لكتاب فوزي كريم حين يشترط «مؤلفاً مزدوجاً» (ص 74) يعمل على مستويي النقد والثقافة في آن، ويتحقق فيه الشرط النقدي والشرط الثقافي لهدير الدفة بمنهج منضبط، وما لم يكن ذلك فإن تفهيم مجال البحث فقط سيوقع الدراسة في فخ النسقية. ينظر (ص 74). فهل النتائج التي توصل إليها فوزي كريم واقعة في فخ النسقية وهي نفسها نتائج الغذامي؟ ببساطة لأن فوزي لم يعتمد أساساً منهجية ومفهومية غربية في دراسته، أم أن مشروع فوزي كريم يضع على المحك مشروع الغذامي؟ أي ربما يضمّر فوزي كريم نقداً ضمنياً للغذامي، وهو بعد لم يقرأ كتاب الغذامي أيضاً؛ إن فوزي قد يثير سؤالاً جدياً يقدمه إلى مشروع الغذامي يتعلق بجذوى تسلحه بكل تلك العدة النظرية، مصطلحات ومفاهيم واقتراحات وتعديلات، لكي يصل إلى النتائج نفسها؟ وهل أبالغ في القول إن الغذامي وقع في فخ نسقية جديدة قابضة هي أعماقنا منذ أن اكتسحنا وأغرانا فكر الآخر الغربي ومنهجه في معالجة مشكلاته فرحنا نسقطها على مشكلاتنا بدعوى تجردها من التاريخ والثقافة والعرق الدين، ليكون مسوغاً إدماجها في أوضاعنا المختلفة جزئياً عن الأوضاع التي نجم عنها ذلك الفكر والمنهج. وبهذا الصدد، يمارس الغذامي نقلة سريعة من توظيفه مدخرات الحداثة الغربية إلى توظيفه مدخرات ما بعد الحداثة الغربية، نقلة سريعة ربما خشية قوat الأوان؛ وأقول مدخرات لأن ثقافتنا العربية لم تزامن، في منطلقاتها وأفكارها ومنهجها، الثقافة الغربية على

الإطلاق، وهل يمكن ذلك؟ فنحن دائماً تالون، وحينما يشرع الفكر الغربي بتطوير مدخراته نهرع نحن إلى تصريفها في أسواقنا، فمرة تجد بضاعتنا المستوردة رواجاً يسكنه الخوف، ومرة تجد رواجاً يسكنه الإعجاب والبهشة. وتلك مشكلة ساهمنا جميعاً في تمزيقها. ولنجعل هنا فوزي كريم يساعدنا في كشف هذه العقدة. فهو ينظر إلى حداثتنا الشعرية بأسى بالغ كونها تطمح إلى القفز على الواقع الذي تحيا فيه، «إنها ببساطة طليعية عالم ثالثة أو رابعة تتجاوز بالوهم لا زمنها المسكين وحده، بل زمن الغرب الذي يطمح اليوم بسكنى الفضاء. ولا تتجاوز لفتها النائمة في (لسان العرب) بل لفات الغرب التي تعيد تنقيح معاجمها أكثر من مرة في العام الواحد. ولا تتجاوز مدركاها التي تتناهبها السلطات القائمة والأحزاب القائمة والجماهير القائمة أيضاً، بل مدركات الغرب التي لا تحصىها الفهارس الإلكترونية»⁽³⁾. هذه المفارقة التي ألح عليها كثير من منظرينا لم تحل دون ولع الغدامي بما بعد حداثة الغرب لكي يستدرجها، عن سابق تصميم، من تحلفنا وانحطاط واقعنا إلى مشروعه القيم بالإعجاب مع ذلك. ولقد عزز في معجب الزهراني فناعتي بأن مشروع الغدامي لم يكن بحاجة ماسة إلى ذلك الجهد النظري الانتقائي الذي بذله في القسم الأول من كتابه. ولم يأت أنوه بالملاحظة التي أبدتها الزهراني - وهو الذي تولى على حياء واضح تسويغ بعض المآخذ على الغدامي - فيما يتعلق بالعلاقة بين الجانب التطبيقي والجانب التطبيقي من كتاب «النقد الثقافي». فهو يرى أن فناعة الغدامي بوجود النسقية، وفناعته بأنها سبب الأزمة الثقافية حدث به إلى اختيار نظرية (النقد الثقافي)، وليس العكس. ويتبهر آخر، فإن النتائج التي توصل إليها الغدامي كانت وليدة تفكيره الخاص وليست وليدة النظرية التي ساقها عنوة إلى مشروعه، حتى كأن مشروعه لا يتحصل على مصداقية ما لم يتم بمرجعية الآخر. ولذلك بدا الجانب التطبيقي من مشروع الغدامي «ملحقاً» بكتابه، بل قد يبدو «نايياً»⁽⁴⁾. لقد طلق الغدامي يغرف على هواء من مدخرات النقد الثقافي الغربي

هجمات «ذاكرة مصطلحه» مصابة بالعطب الجزئي، ومصادره في ذلك تبقى مصادر انتقائية، فهل تغفل بعض المصادر، وتشدّد على بعضها الآخر.

لا يدور في خلد الغدامي، غالباً، إلقاء تبعة لثبات الأنساق على الممارسات السياسية. وهو نادراً ما يشير إلى التأثير التبادلي، وربما الإكراه القسري، بين الممارسات الشعرية والممارسات السياسية. إنه يغلب قوة تأثير الأنساق الشعرية المضمرة على سواها، ويصب جام غضبه عليها من دون محاولة صب جام غضبه على الظروف التي ولدت هذه الأنساق، ومعظمها سياسية. حتى ليهين أن النسقية التي «شعرنت» فعاليتنا الثقافية والاجتماعية والوجودية قد تولدت من الفراغ. وإلحاحه على هذه الموضوعات يفوق كل إلحاح، فالهمة الحيلة التي أخذها على عاتقه - تعرية الأنساق التي تتحكم في حياتنا - تتفاقل عن الشأن السياسي الراهن بما أنه مازال يسمى حثيثاً إلى ترسيخ النسقية نفسها، ومن هنا فإن مطارداته اللاهثة وراء الأنساق الثقافية تتوقف حالما يلوح خطر الملاحقة الشمولية ليكتفي بأمثلة، وربما مثال واحد، تفضح علامات النسقية واستحكامها في نماذجنا السياسية. إن المحاذير السياسية مازالت تلقي بظلالها الثقيلة حتى على كاهل الذي يجنون أنفسهم لكشف شمولي. فلماذا لا نحمل السياسة مشكلة ثبات الأنساق، وللسياسة الدور الأكثر فاعلية في ترسيخ الثابت مادام المتغير يفترها؟ ويبدو أن الشعراء، في مشروع الغدامي، الحراس الأمناء والمباهرون الوحيدون على صيانة هذه الأنساق الثقافية الضاربة جنورها في أعماق نفوسنا وتاريخنا. أما السياسيون فلا دور لهم سوى الغبطة والاستجابة الطرية لما يقوم به الشعراء من تدعيم لأسس أنماطهم الشعرية رفقة الأنساق السياسية التي هي جزء من الأنساق الثقافية العامة. والحق إن العكس صحيح، فالذي يقوم بدور توجيه الطاقات، إبداعية وغير إبداعية، نحو ترسيخ النسقية إنما هم السياسيون بالدرجة الأولى منذ ما سمي بخلفاء بني أمية وبني العباس حتى خلفاء العصر الحديث الذين يسيرون على النمطية نفسها، بل حتى أنهم يتلقبون بالانقلاب نفسها أحياناً. وحتى الآن ما يزال

الشاعر حين يقف بين يدي السلطان إنما يستجيب لما تعلمه إرادة السلطان ورغباته أولاً، رغبات السلطان التي تلازمها رهبة الشاعر، وإلى مطامحه كشاعر ثانياً، مطامح الشاعر التي تلازمها الرغبة⁽⁵⁾. ولو شئنا التعبير عن ذلك بحسب أطروحة فوزي كريم فسنقول: إن الشاعر حين يقف بين يدي السلطان يتفاضل عن تجريته الروحية، وعن أفكاره، ومشاعره، ليستجيب إلى أولويات السلطان، وأفكاره، ومشاعره. وهذا الإغفال الباهظ للتجربة الروحية ومحاولة مقاومة انعكاسها على الشعر، عزز النسيقية أو ثبات الأنساق، وبالمعنى إلى تحليلات الغدامي للعلاقة بين الشاعر والحاكم/ المادح والممدوح، تتراءى لي صورة تضج بالمفارقة: صورة الحاكم المذخور من جبروت الشاعر الممدوح المروع بسطوة المادح، يقول في وصف الشعراء بضاعتهم المتجنية: «إنه (الشاعر) لهوظف هذا التجني لممارسة التطويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود» (ص 186). ولنلاحظ، مرة أخرى، أن الشاعر هو وحده من يحوز قدرة الترغيب والترهيب، ولا أمل للممدوح سوى اختيار الاستجابة المناسبة لهما، ولننصت إلى الغدامي بعد تعليله على قصيدة لأبي تمام في مدح أحمد بن أبي داود: «هنا يمرض الشاعر بضاعته، وإن كانت بضاعته مفشوشة، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم» ص 185. وهنا لمست اعتراض على النص، بل أود أن أبين مفاجاته للمنطق السليم. ولا تعليق لي أكثر من دعوة القراء إلى استبدال لفظة الشاعر في النص بلفظة الحاكم ليروا أيهما يثير في دواخلهما مصداقية معينة، أية مصداقية، وأمل أن لا يقال عن القراء إنهم كلهم مخترقون أيضاً من وحش النسيقية.

من جانب آخر، يعد الغدامي الإسلام أول «موقف مضاد للشعر» - عبر التنويه بالحديث النبوي «لئن يمتلئ جوف أحدكم.... وآية «والشعراء يتبعهم الغاؤون» - لكنه يتجاهل مشكلة لا مفر منها: إن الشعر الذي أيده الإسلام بشخص النبي كداعم للمقيدة الجديدة كان يتضمن الميوس النسيقية نفسها،

تلك التي جعلها الغدامي هدفاً يسعى نحو كشفه. فالشعر في صدر الإسلام، ذلك الذي وقف مع الدعوة، كان حماسياً، هجائياً، مديحياً. ليس الإسلام أول معارب للعيون النسقية بما هي مكونات للشخصية العربية، ألم يبدل الإسلام مكونات هذه الشخصية العربية تبديلاً جذرياً فأنسناها، وأرهف إحساسها بالعالم والإنسان والطبيعة، فلماذا لم يؤنسن الشعر ويلقي نسقيته القديمة ليمبر عن الشخصية التي يصوغها الإسلام صياغة جديدة؟

إن النسق الثقافي في شعر الدعوة الجديدة بقي هو هو نسقاً جاهلياً، حتى إذا تحول ظاهره المجازي من الولاء إلى القبيلة إلى الولاء إلى الإسلام، فتسقه هو هو، ويلافتة هي هي.

وينوه الغدامي بنكوص التأسيس الإسلامي الأصيل للحياة في أعقاب نزوان بني أمية على السلطة، لكنه سرعان ما يصرف النظر عن تحميل هذه «الردة» الكبرى أية مسؤولية ثقافية تتعلق بما ترسخ في أثنائها، وهما بعد، من سياقات ثقافية اجتماعية سياسية هدعت البناء الحديث لأخلاقيات الإسلام، وبدلاً من ذلك يلج إلحاحاً مريباً على النسق الشعري، وقد بحث هذه المعضلة عبدالمزیز السبيل فوضع المسؤولية الأكبر على ما دعاه «سيئنة» وليس «شعرنة»⁽⁶⁾. كما أنه رأى إلى الغدامي رؤية مكتشفة ملؤها المكاشفة، يقول: «يتولى الغدامي، حسب فهمي، الدفاع غير المباشر عن السلطة السياسية عبر التاريخ؛ وذلك بتحميل الشعراء فقط مسؤولية تخلف الأمة»⁽⁷⁾. نعم إن الغدامي مشغول بـ «حكومة البلاغة الفحولية» (ص 154)، ولا يعنيه أمر حكومة المؤسسة السياسية إلا بمقدار تأثير الحكومة الأولى فيها، ذلك التأثير الذي ضخمه إلى حد قلب الحقائق. وكتابه يمج بمثل هذه الإكراهات التي تحمل «حكومة البلاغة الفحولية» مسؤولية صنع الطاغية، فالمتنبى لديه صانع طاغية، لأن خطابيه الشعري خطاب تهديدي: «وعداوة الشعراء بشئ المقتنى»، ولأنه ساحق للآخر، ومؤكّد للذات، «أوليس هذا هو ما ينتج الطاغية ويصنعه» (ص 168)، والنسق يؤنسن لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء» (ص 175). كما أن «حكومة البلاغة الفحولية»

أقلت بظلالها الثقيلة على «مجل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من جنابة النسق الشعري مذ هيمن هذا النسق وصبغ أنساقنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفني الجمالي المحايد، ومن وراء ذلك يتغلغل النمق غهر مراقب ولا مكشوف للنقد أو الاحتراز» (ص 165). ويفلت من الغذامي، في بعض الأحيان، ما يفيد عكس أطروحته، عكس إلحاحه على إلقاء تبعه تشعرون المؤسسة المهامسية على الشاعر. فالشاعر جعل وظيفة الشعر ذات بعد سلبي فصنع، في نهاية المطاف، من طريده (الملك) طاغية (ينظر ص 156 و168)، لكن الغذامي يجعل الشاعر، في بعض الأحيان (وكلمة بعض تعهد الواحد)، طريدة تقع في شرك الطاغية، وشاهده على ذلك وقوع «المتنبى في حبال سيف الدولة الذي كان يدبر الحيل على المتنبى كي يجعله لا يتوانى في سكب المزيد من المذائح» (ص 157)، ويعد ذلك لا نستطيع أن نعرف ما إذا كان المتنبى هو المفصل الذي وقع في شرح اللعبة المهامسية، أم أن سيف الدولة هو انفر الذي جعلت منه قصائد المتنبى مرسخاً للعادات والأنماط؟ وربما يكون سبب هذا التناقض تواتر الأحكام في أماكن متباعدة من البحث، وربما التصميم المسبق، فالغذامي كثيراً ما يطلق أحكاماً ويرجئ التفصيل فيما لما سيأتي من الكتاب⁽⁸⁾.

وفضلاً عن ذلك، يجاري الغذامي تفهيم القدماء للشعراء لهبني أدلته في النسقية عليها. وعلى سبيل المثال، عد القدماء الشاعر ذا الرمة ريع شاعر؛ لأنه عجز في نظرهم عن المديح والهجاء والفخر. والغذامي يستثنيه من جوفة المداحين. فإذا كان الغذامي يستشهد (ص 183) بقول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمذائح ضربت بأهواب الملوك طبولاً
فما باله يقول ذي الرمة:

وما كان مالي من تراث ورثته ولا دية كانت ولا كسب مائم
ولكن عطاء الله من كل رحلة إلى كل محجوب السرايق خضوم

أثمة فرق بين (الملوك) و(محجوبي السرايق)؟ لو التقط الغذامي هذين

البيتين لمعزز بهما كشفه التسقية المضمرة ليكون ذو الرمة، مناهضاً للنسق ونسقياً في آن. إن الغذامي، في مثل هذه الحالات، لا يمتد بالتنوع الزاخر لواقف الشعراء، ولا بتنوع الشاعر الواحد في حقب حياته. وهو لا يحترز، في الأهل، من الأشعار والشعراء الذين كانوا مناهضين للتسقية بمعنى من المعاني. وهنا، في مادة بحثه الأثيرة هذه، يمارس الانتقاء الدقيق لما يدعم أطروحته. وعلى العكس، فلو نظرنا إلى أطروحة فوزي كريم نراه يميز بين مذهبين في الشعر: شعر المذهب الشامي وشعر المذهب البغدادي (ينظر المقالة الثانية من كتابه). الأول كان شعر مواضعة مستحكمة، وشعر أغراض، ولغة رصينة؛ «إن الجدل الذي التزمه شاعر المذهب الشامي لم يكن (جد) الحياة، بل جد (العرف الشعري) الذي تتسم لغته بالرصانة. وجد الأغراض الشعرية المؤسسة والقائمة في محراب (صناعة الشعر)، خارج جسده وروحه. فهو يكتب في (غرض) الحب حتى لو لم يكن عاشقاً، وفي (غرض) الفخر بالعرب حتى لو لم يكن عربياً، وفي (غرض) الفخر بشجاعته حتى لو جباناً» (ص 93). ويقول عن الآخر: «المذهب البغدادي وريث شعراء التبسط والطبيعة والخبرة الروحية مازال، كما كان، يجري ولكن على هامش المذهب الشامي وريث شعراء الكد والعمل والأغراض. يجري في شعرنا الحديث، كما كان يجري في الشعر القديم، منتصراً للحياة التي تتوهج في مختبر التجربة الروحية» (ص 94، 95). ومع أن احترازات فوزي كريم تبقى هامشية رجاء ترسيخ فرضيته في أن السائد (المذهب الشامي) طغى على الهامشي (المذهب البغدادي)، لكن تنويهه يعكس محاولة في الرصد الأمين لمجمل الشعر الذي وجده في طريقه وهو يمسح خارطة ثقافتنا باحثاً عن مكان وجود الروح وغايتها. وبهذا الصدد، تجدر الإشارة إلى الغذامي لا يفل تماماً التنويه ببعض الشعراء من مناهضي الأساق (ينظر: ص 177)، لكنه لا يشير إليهم إلا حين ينبه على ذلك غرنباوم في كتابه «دراسات في الأدب العربي، حيث استثنى بشاراً وأبا نواس والسيد الحميري وأبا العتاهية.

وعلاوة على ذلك، يبالغ الغذامي ويزيد الفحل فحولة، والذات شعرنة،

والأنساق نسقية عبر تحليلاته، والتسويغ معروف طبعاً، فهو حريص الحرص كله على حبك سلة واحدة يلقي فيها جميع مصائبنا الثقافية، ويدلاً من توزيع المسؤوليات، ثقافية وغير ثقافية، كل بحسب مقدار مساهمته، نجد لديه القدرة على ترويع إحداها لا ليتعظ الباقي، بل ليرضى هذا الباقي، لاسيما مساهمة المؤسسة السياسية. ومع ذلك، فإن هذا لا يدفعني إلى القول إنه «يتولى الدفاع عن السلطة السياسية عبر التاريخ»، فهو أيضاً ابن النسقية التي راح يطلب كشفها، ومن صميم قرئه منها ظل يحنو حنواً غير واعي على السياسة، كحنو الشعوب غير الواعي أيضاً على طفاتها. وهنا يكمن الترسيب الخفي للنسقية في الذات، أية ذات كانت.

لا شك في أن أنسنة الإنسان والحياة، ومن ثم النصوص الشعرية لا يتم في البلاطات أو القصور، فهي تتحقق في الغرف الخاصة المؤتلة بأرواح الشعراء ومشاعره. لكن **الصيامة بين بهرصور** على اقتحام هذه الغرف الخاصة بهرصورهم الخاص ليعيدوا تأثيلها من جديد بحسب متطلباتهم الخاصة أيضاً. ومن هنا كانت ثمة انقطاعات لذلك الخيط الواهي الذي حاول شعراء مناهضة النسقية (شعراء التجربة الروحية) أن يمتدوا نسجه فكان الاضطهاد الذي تعرض له أبو نواس ويشار بن برد والمعري والتوحيدي. وكانت الخطوة لأبي تمام.

ويعد كل هذا، ألا يحق لنا التساؤل: لماذا يكون الشعر هو الذي أضمر الميوب في النمق الثقافي، ولا يكون النمق الثقافي هو الذي أضمر عيوبه في الشعر؟ بمعنى آخر: لماذا لا يكون الشعر ضحية النمق الثقافي وفريسته؟

أما فيما يتعلق بالموقف من الحداثة الشعرية العربية فكلا المشروعين يعري ما ترسخ في أنفسنا من أنفسنا من أشعار وشعراء ليظهر أنها إنما تطوي على عيوب متخفية. وكلاهما يتخذ من المتنبي وأبي تمام وأدونيس أمثلة على فرضيتهما. فالغذامي يهاجم المتنبي وأدونيس ونزار (ص 93)، وكذلك الحال مع فوزي كريمة في العديد من صفحات كتابه. والغذامي يصف حداثة أدونيس بأنها رجعية، ويصف فوزي حداثة أدونيس بأنها ارتدادية

(ص 231). ويرى الغدامي أن «حداثة أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجاً للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة» (ص 182)، أما فوزي كريم فمشفول أيضاً «بالكشف عن جنور الظاهرة (الشكلية) وظاهرة (الصنعة) التي تلبس أكثر من قناع طوال حياة الشعر العربي حتى اليوم. ولعل آخر أقمعتها السياق الشعري السائد الذي تبنى مفاهيم الحداثة المضطربة. بمعنى آخر أجندني معنياً بالكشف عن الجنور التي أعطت لهذه (الهوة) كل هذا الممق بين (النص الشعري) الذي يكتب و(تجربة الشاعر) الحية في داخله، بين (صناعة الفن) و(الحياة)» (ص 72). والهوة التي يتحدث عنها فوزي كريم هي انفصال الشاعر عن نفسه، ونسبه عن الحياة، وانصياعه للتقاليد المتجذرة في اللغة الشعرية، والغدامي يشير إلى مثل هذه الحقيقة، هذه الهوة، ويعدها «علامة على الانفصام ما بين اللغة كتمبير حي واللغة كتمبير صناعي وكمجاز شكلاني». فهل حداثة كانت مجازاً شكلانياً فحسب... (ص 182). وكلاهما - الغدامي وفوزي كريم - يتشاطران الرأي في أن ما يكتب من شعر إنما لا يصدر عن تجربة الذات الفردية بتمبير فوزي، بل يصدر عن مضمير نسقي بتمبير الغدامي، وكلاهما ينعيان على شعرنا العربي عبر التاريخ ذلك التمسك بالنسقية أو الصنعة، التمسك بكل هذه العيوب، حسب الغدامي، والعمرة حسب فوزي. وفوزي الشاعر يعنيه من هذه «العمرة» في الموروث الشعري العربي المادة التي غدت بها شعرنا الحديث، ونقلنا الحديث، وفكرنا الحديث بصورة عامة. وهذا يعني أنني (يقول فوزي) مازلت أقرأ المتبني، كشاعر كبير، ولكن لأتفحصه من جديد في إعادة نظر جنزية، من أجل أن أكتشف مصدر هذا الشحوب في التطلعات الروحية والفكرية والميتافيزيقية التي يتشرب قصائدي، أنا الشاعر العربي، وهذا القصور عن المهمات الكبرى التي عرفها شعر الحضارات الأخرى القديمة والحديثة» (ص 73). وكلاهما أيضاً يشير إلى محاولة العلامة على الورد في كتابه أسطورة الأدب الرفيع، تلك المحاولة التي سعت إلى التنبيه على معظم شعرنا العربي إنما شعر لا يلبي حاجات الإنسان

الحضارية إجمالاً، ويبدو أن هذه المحاولة سبقت زمنها فطلشت رماحها، وكلاهما يعالج مصطلح الأدب، يقول الفذامي: «هنا نقول إن مصطلح أدبي وأدبية لابد أن يتحررا من قيد التصور الرسمي المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله» (ص 59)، أما فوزي فيقول: «تستخدم كلمة (أدبي literary) في النقد، أحياناً، صفة سلبية للنص الشعري الذي يعتمد الصنعة، ويخلو من أية تجربة روحية حقيقية» (ص 5). ويرى الفذامي إلى أدونيس كفعل، طاغية، رجل أوحده منفرد (ص 86)، وأورد عند الفذامي لفظة الإمبراطور في كتاب تأنيث القصيدة (ص 94). ويرى فوزي إلى أدونيس ...، إمبراطوراً (ص 256).

يتحدث الفذامي عن الفعل النسقي المضمّر في مجالات فنية عديدة ليس الشعر إلا واحداً منها، «وقد يكون في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت». كل هذه وسائل وحيل بلاغية/ جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتهما نسق ثقافي ثاو في المضمّر ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم متفرس فيها، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم» (ص 80). أما فوزي فيرى بصدد مناقشته حداثة أدونيس: «ولذلك، يبدو أدونيس، داخل حداثتنا الشعرية، أكثر تأثيراً على محيطه وعلى الأجيال المتلاحقة. لأن الاستجابة إليه إنما هي استجابة لحنين دفن للشكل اللفظي المصوت الذي جرى عليه الشعر العربي. حتى لو بدت هذه الاستجابة حداثة تنكر على الشعر القديم، وحتى الحديث، تقليديته وشكليته. إذ إن هذا الوهم انسحب على الوعي النقدي وعلى النوق العام وأفسر كل مفرداته ومصطلحاته من دلالاتها الدقيقة» (ص 148).

ومن جهة أخرى، تتجلى فضيلة فوزي كريم في أنه لم يجد من الضروري إعلان موت النقد الأدبي كما فعل الفذامي في مقدمته (ينظر: ص 8)، فالفذامي لا يكفي بالعدة النظرية التي تدجج بها لكي يرتاد غابة الأنساق، بل إنه قبل أن يرتاد الغابة، عمد ببرود شديد إلى الدعوة إلى قتل

النقد الأدبي، وطريف تساول عبد العزيز المسبيل: «ها نحن أمام محاولة هنا»⁽⁹⁾. يبدو النقد الأدبي لدى الغدامي المتهم الوحيد بالتواطؤ على تغطية النسقية، وكان النقد الأدبي لابد من أن يكون بدءاً نقداً ثقافياً يتوجه إلى العمق القبيح ويترك السطح الجميل. إن الغدامي حين يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك حين يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك نقداً ثقافياً، وهو لا يريد أن يقنع بتحول نقده من أدبي إلى ثقافي، وتحوله من ناقد أدبي إلى ناقد ثقافي، بل يندفع اندفاعاً فحولياً ليطالب النقد الأدبي العربي بوجوب تحوله الآن وأنداك، في عصور نقدنا القديم، إلى نقد ثقافي.

وزيادة على ذلك، هو يرى أن مشروعه «بديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي» (ص 69 و 176)، ولا أريد التعليق على هذا الوصف إلا بمقدار ما يذكرني بعنوانات فرعية براقية ليمض الكتب العربية الحديثة التي ما فتئت تبدأ بـ «تحويل بديل...»، وكان ليس ثمة إمكانية للتوازي، لابد من البديل، والنصف، والاستئصال، الغدامي الذي حرص على طول كتابه وعرضه على احترام الآخر والاستماتة في الدفاع عنه، لم يفكر في النقد الأدبي كآخر، وفي نقاد الأدب كآخرين. ونعود لنقول إن فضيلة فوزي هي أنه لم يدع مثل هذه الدعوات، ولم يضع عبارة: «نحو بديل...»، ولم يعلن موت حقل معرفي أو أحد. إنه من داخل دائرة النقد تجاوز النسقية، بلا عدة غربية، ولا نظرية حدائية، ولا ما بعد حدائية. أخيراً، يكتمل الغدامي بكشف النسقية، كشف المهن والأمراض من دون أن يقترح لها علاجاً، ربما لأن عدة النقد الثقافي لم تصغفه في ذلك، أما فوزي كريم فيشخص العيوب والأمراض ويقترح العلاج الذي يتلخص بالمودة إلى التجربة الروحية، إلى ذات الإنسان، تلك الذات التي إن جرى الاستئصال إليها في الإبداع الأدبي ظن تكون ثمة أنساق مضمرة من وجهة نظر فوزي كريم، ولن تكون ثمة نقود تحوم حول الجماليات وتتفاضل أو تسهو عن القبيحات.

وعلى الرغم من كل ذلك، يبقى كتابا الغدامي وفوزي كريم من أشد الكتب التي نحتاج إليها في الوقت الحاضر، فبراعة مؤلفيهما، وقدرتهما الفذة على التعمق في رؤية معضلات ثقافتنا العربية في صلاتها بمرجعياتها القديمة والحديثة تمثلان مطلباً أساسياً لما نشهده في الوقت الراهن من تغير في طبيعة النظر إلى القديم والجديد وكيفية التعامل معهما.

الهوامش

- 1) عبدالله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.
- 2) فوزي كريم، ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى، دمشق، 2000.
- 3) المصدر نفسه، ص 355، 356.
- 4) مجيب الزهراني، النقد الثقافي نظرية جديدة أم منهج متجدد، في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر، الجزء 39، ص 370 وما بعدها.
- 5) يعزو الغدامي كلاً من الرغبة والرغبة إلى الشاعر فقط في مشهد وفوقه بين يدي ممنوحه، فهو يرى الشاعر. «كفحل مفرد وكذات تمتلك سحر اللغة وفوه الترغيب والترهيب مع التريص بالآخر بوصفه خصماً لا بد من تصفيته.....» ص 191، 192.
- 6) ينظر: عبدالعزيز السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، مقالة في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر الجزء 39، ص 382 وما بعدها.
- 7) المصدر نفسه، ص 384 وما بعدها.
- 8) يمارس الغدامي طريقة إرجاء الكلام كثيراً، وكتابه فيه من الوعود التي يمد بتحقيقها لاحقاً الشيء الكثير فهو يمارع إلى إصدار أحكام ويمد ببحثها فيما يمد تفصيلاً، وإذا كانت هذه الوعود صادقة، وإذا كانت بنية الكتاب التنظيمية تقتضي أحياناً مثل هذا الإرجاء ليكون كل شيء في موقعه، فإن هذا الأمر يؤثر، مع ذلك، سلباً على متابعة القارئ. إذ يتقطع التسلسل الفكري للأطروحات والأحكام. (ينظر، على سبيل المثال، إرجاءات الكلام في الصفحات: 156، 162، 168، 174، 175 وغيرها.
- 9) عبدالعزيز السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، ص 389.

السيميائية في الخطاب

النقدي المعاصر

ARCHIVE

عبدالله حمادي، بشير تاويريت

1) المنشأ الألسني للنقد السيميائي:

لقد جاءت أطروحات دي سوسير
بفضائلها الألسني، فمزقت الستائر
والحواجز، ورفعت الحجب بين العلوم
سواء هي علم النفس أو هي مفهوم
«النظام» «والعلامة» «والإبلاغ» أضحت

هذه العلوم تستعير المنهج الألسني، وبلا تردد تأثر الأدب الحديث في بناء
القصة الحديثة بتقنياتها السردية باللسانيات، ومن الناحية النقدية ألفنا
تأثر النقاد الغربيين بأطروحات سوسير بدءاً بالشكلانيين الروس مروراً
بالميمائيين وصولاً إلى أحدث المحطات النقدية المعاصرة، وهو الأمر الذي
أوجب على الناقد الأدبي أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعاً لذلك فإن كل
من اللساني والناقد الأدبي مطالبان اليوم بإحكام الصلة بينهما لفك مغالق
النص.

ومما لا شك فيه أن المنهج النقدي يتضمن في خارطة الجمال فيتح
إمكان ظهور هذه الصلة بل يسعى جاهداً إلى إبراز مجموع القيم التي تزخر
بها ولادة النص، وهذا هو السر الخفي للجمال الذي يجلس خلف «جمال
البيروني». والسيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي
عمير على يد العالم اللغوي السويسري «فرديناند دي سوسير» من خلال
تدريسه في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي أولاً، فمن هذا الحقل الألسني
نشأت السيميائية. بيد أن ميدان السيميائية تنوعت فيه أقدية البحث حتي
كادت تشمل كل ميدان قابل للتحليل: فالاقتصاد السياسي وجد فيها المعين
المتوفر ليطبق عليه بين البنية والدلالة، واللغوي كذلك، وعلم الاجتماع، وعلم
النفس.... إلخ.

ومهما يكن من أمر فلا أحد ينكر أثر المد الألسني في الاتجاهات

النقدية المعاصرة سواء كانت بنهوية أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية. والذي يعنينا هنا هو الأثر الألسني في الدائرة السيميائية المعاصرة فنرى إلى أي مدى كانت السيميائية وريثة شرعية للحقل الألسني؟

النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوماً إلى تعزيز أرضيته وتعزيزاً ألسنياً، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجماً ومتقزماً إن لم يتغذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظرياً وعملياً في تأثر الدرس السيميائي بالنظرية اللغوية السوسيرية، حيث أضحي حديث دى سوسير عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والآنية (الوصفية) ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/ كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى)، (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب) وكذا المحادثة كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي امتثلتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها إلى الموالم الداخلية للنص الأدبي. و السيميائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة، وتتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذن من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية و يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لاسيما ثنائية «الداخل و الخارج» وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البهوية والسيميائية والأسلوبية... إلخ. والسيميائية لا تلتقي مع اللسانيات السوسيرية في هذه النقطة فحسب، بل أجدها تلتقي معها أيضاً في القول باعتبارية العلامة اللغوية «فالعلامة اللغوية: صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتبارية»⁽¹⁾ هذه الطبيعة الاعتبارية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة ويدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتبارية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ «بنفنيست» اعتقد أن سوسير خائنه الصلابة والتماسك في شأن اعتبارية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ: بنفنيست «إن الاعتبار يقع بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصاً أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتبار يكمن بين اللسان والعالم، لمست العلاقات داخل اللسان باعتبارية وإنما هي (ضرورية)»⁽²⁾.

هذه الانتقادات لا تنفي بثناً أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين و أكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية و أن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي و الواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استطلاق المكان الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكاً ذهنياً ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفاً أنها، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين في القراءة والوصفية للنصوص. يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ريب استضافته السيميائية في قراء النصوص الأدبية.

وإذا كانت اللسانيات هي واحدة من منطلقاتها الأساسية قد عملت على تحرير علم اللغة من العلوم الأخرى اللغوية، فهذا المنطلق اعتقته السيميائية في محاولة تحرير وتخليص النص من اهتماماته بالمحيط الاجتماعي والتاريخي على حد سواء.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيمولوجيا أو «الإعراضية» في الستينات من هذا القرن دالاً في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، ممرباً عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز (3). ومثيراً في الوقت نفسه إلى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتبارية والتي تفرض دلالات لانهائية.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إمطة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة السنية.

2) نظرية النص من المنظور السيميائي:

أ - ساندريس بيرس: (sandres pirs) (1839 - 1914)

تشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية، أشمل من الأولى؛ لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاهما تحديداً أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى وفي هذا الصدد يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والمهتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلى أنه نظام سيميولوجي»⁽⁴⁾.

هنا يتكشف الفضاء اللامحدود للسيمائية التي تنتظر إلى علامة بوصفها كياناً ثلاثي المبنى يتكون من (الصورة BEPRESENTAMEN) وتقابل (الدال) عند سوسير و(المفسرة INTERPRETANT) وتقابل (المدلول) عند سوسير و الموضوع (OBJECT) ولا يوجد له مقابل عند سوسير. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، والثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المكونة⁽⁵⁾. ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية، كما هي الهيكل التفريعي التالي⁽⁶⁾.

علامة عرئية	علامة منفردة	علامة نوعية
quali-Sign	Sim-Sign	Legi-Sign
		(1) المفسرة
index مؤشر	chema تصوير	icon أيقونة
		(2) الموضوع
	dicent تصديق	(3) المصورة
	argament حجة	symbole رمز

إن هذا التصور السيميائي في مثلث بيرس لم ينجح هو الآخر من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيء إلى علامات، و وضع العلامة أساساً للعالم بأسره فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف وتحديد جميع عناصره ومكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة أو منفردة، أو كانت متشابكة. والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضاً. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفنيست - لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المطلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد

نقطة خارج هذا السهاج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها⁽⁷⁾.

وما نلاحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بمقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعرية، والبنوية، وعلم النفس، إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم، ومفاهيمها الإجرائية .

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها ، يذهب إلى وصفها بأنها: «الورث الشرعي للسانيات البنوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة»⁽⁸⁾.

ب) رولان بارت: Roland barthes:

باتباعنا لما قاله رولان بارت في خاتمة مقدمة كتابه «ميتولوجيات» وذلك في سنة 1970 ندرك جهدا مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتظهيراً، حيث قال: «لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية»⁽⁹⁾.

وباتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري - نسبة إلى فرديناند دي سوسير أبي اللسانيات الحديثة - يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية .

تعد السيميائية البارثية نموذجاً صارخاً لهذا الانتماء الألسني، فقد أخذ عن فرديناند دي سوسير النظرية المتعلقة بالبدال والمداول، والمرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج لفة/ كلام. وأخذ عن اللساني الدانماركي هيلم سليف (HYELM SLEV) مفهومي التعمين والتضمين. غير أن بارت كان قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوي اللساني أو الميتالساني بالبدال

والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمنين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية .

هذا الاتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من جيتان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن «اللفة ليست إلا جزءاً من علم العلامات العام». داعياً إلى أن «علم العلامة فرع من علم اللفة العام»⁽¹⁰⁾. إنما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللفة، فاللغات ليست جزءاً مفضلاً من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللغات.

لم يكف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير «يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء)». كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها...⁽¹¹⁾.

هذا وقد تمكن رولان بارث - بنشره لكتاب الأساطير - من وضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارث بمثابة القنبلة ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية⁽¹²⁾. فقد بين بارث ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على «العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات، صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة»⁽¹³⁾.

إن المتضمن في المساحة السيميولوجية لدى بارث يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارثية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

1 - الدليل: يمكن فهم النظرية النصية لدى بارث من خلال حديثه عن الدليل ويتجلى ذلك في موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل. أما النص فمجاله الدال والدال يعهل على فكرة اللعب ليكمل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية وفي ظل التصور البارثي لا يرسم خطوطاً، بل يخط أحجاماً، وهو لا يشير إلى دلالات بل يبنى التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها⁽¹⁴⁾.

2 - تعدد المعنى: يقم بارث موازنة يسيرة بين الأثر والنص فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: «الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعدي ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول، والدفاع عنه، في حين تخاف من النص تحاول تفهيمه بشتى الوسائل لأنه: يهددها في كيانها وهي تصورهما المتوحد، إنه يطلق التمديدية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التمدد ناتج عن بنية النص وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه⁽¹⁵⁾». النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل لأنه ينفر من أحادية المعنى ويطالب بتفجير المعاني، فتتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات. بل أن النص في ظل هذا التمدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبير.

3 - السلالة أو موت المؤلف: لم يعد المؤلف في التحليل البارثي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارث بالكتابة في الدرجة الصفر، والمبرر وراء هذا الهجر البارثي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارث في هذا الصدد «إن نسبة النص إلى

المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة...⁽¹⁶⁾. كما قال بارث أيضاً بشأنية الهدم والبناء وهذا ما اصطلح عليه بتهشيم اللغة «فالنص يثور على الأدب وذلك لأنه لا يوحى بصورة الكائن المعنوي وإنما بصورة الشبكة (التناسق). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعواً... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق»⁽¹⁷⁾. «عقيدة الأخلاق الأدبية»، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير «أنا من ورق»⁽¹⁸⁾ من هنا يصبح القارئ منتجاً لنص بعد أن كان متفرجاً عليه. وما ينتهي إليه بارث بعد عرض سريع لنظرية «موت المؤلف» هو أنه... لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة «فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»⁽¹⁹⁾.

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتضاهر بين السيمائية والتمكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارث نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التمكيكي، فموت المؤلف مثلاً يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلماً سيميائياً فحسب، بل نجده أيضاً في صلب أطروحات التمكيكين، ثم أن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجاً في سوق التمكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبدالله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيمائية، فتوقف مطولاً عند «سيمياء الدلالة» بوصفه اتجاهاً جديداً تظهر في كتابات بارث، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية وهي: («اللغة» و«الكلام»، «الدال والمندلول»، «المركب والنظام»، «التقرير والإيهام» الدلالة الذاتية والدالة الإيجابية)⁽²⁰⁾.

- هذه الثنائيات تتبع في مجملها من الدرس الموسع، فتفيض بأكثرها على

المساحل السيميائية البارثي، فتفقد بارثية هي تجنرها، سوسيرية هي تجنرها - غير أن هذا التأصل والتجنر لا ينفي بعض التمارضات الجوهرية بين الحقلين.

- في الحقل الألسني: «إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتكمل وجودهما ضرورياً لها فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لا بد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلق مما من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي وكلاماً على مستوى التواصل اللفظي»⁽²¹⁾. والشئ نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارثي - على حد سواء - تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيميائي «تتخصص في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة رهينة المنظور السيميائية لتخصص في وظيفة الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئاً غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يعين وقت البرد والشتاء»⁽²²⁾. هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر.

اللذة: بدأ الاهتمام واضحاً في كتابات بارث بما أسماه «باللذة» في عنوانه لواحد من كتبه بـ «لذة النص»^(*) وثمة مرجع هام عمده فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارثية المنشورة في هذا الكتاب^(**)، فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب أنه الفضاء الذي لا تعرف فيه لغة حاجزاً عن أخرى وحيث اللغات تمر⁽²³⁾ تجري، تدور، تنتقل.

وما نستخلصه من النقاط السابقة الذكر أن نظرية النص عند بارث معناها أن السيميائية تستلزم عدداً من المبادئ أو الأسس والأداء أن وما يؤول

هذه المبادئ هو الدليل، ويشيها تمدد المعنى وتقجيره ويثقلها موت المؤلف ويريمها اللذة.

أما الإجراءات فتتمثل في اللجوء إلى الفتوات، التلاعب بالكلمات، التمدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللاحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

ج) جوليا كريستيفا: Julia kristeva:

إذا كانت السيمائية البارثية تمثل ردة فعل، بل قلباً لبعض أطروحات سوسير، فإن السيمائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويستس ويريطو وموزان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساساً ما يشكل جانباً واحداً لها يهدأ بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد المسيل لكريستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ونعجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق.

ينضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا دة علم النقد أو/ ونقد العلم⁽²⁵⁾. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وهي هذا الموضوع نجد كريستيفا تتفق مع بارث، وسندرس بيرس اللذان عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيمائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذن لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتعد بمفاهيم دقيقة تقول: «النص مثل جهاز تراسلي» يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصل الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط المفوضات الداخلية والالتزام بها⁽²⁵⁾، ويموجب هذا التفكير لتحول الصورة لدى كريستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

(1) إن علاقة النص «باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء).

(2) إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي يلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل إحداها مفعول الآخر.

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثلته الناقدة البلفارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

♦ الممارسة الدالة.

♦ الإنتاجية.

♦ التدليل.

♦ النص الظاهر و النص المولد.

♦ التماس.

الممارسة الدالة : معناها أن السميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق وهي بذلك تمد منهج العلوم الإنسانية: لأنها تعتبر الممارسات السوسو تاريخية أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألقينا جوليا تقرق بين الممارسة الدالة و نمط الإنتاج، حيث أن «الممارسة الدالة و نمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما، أصلياً لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية»، وهنا نلاحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن نتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلرو وهيدجر، فقد تناول ماركسي بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواء ووسائله كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج وفصل إلى النقطة الثالثة (التدليل وهو «عمل تفريقي، تنضيدي، تجاهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلزمة سلسلة تواصلية ونحوية»⁽²⁶⁾.

فالتدليل إذاً يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل نصاً مفتوحاً ذو دلالة لانتهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولّد فالأول هو المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية والشخصية،⁽²⁷⁾ إنه كما ترى كرستيفا: «بنية وليست بنية تلفظ، وليس ملفوظاً أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللانهائية"»⁽²⁸⁾.

والنقطة السادسة هي التناص (Intertextualité) وهو «تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصاً آخر»⁽²⁹⁾، كل نص هو «امتصاص وتحويل لنص آخر»⁽³⁰⁾ هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جبرار جنيث بحثاً، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي فهو يمرّفه بقوله: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى»⁽³¹⁾ وقد فهم جنيث التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النظير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص⁽³²⁾.

هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها ويتكشف في فضاءها التصور السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا في النقاط المسالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساساً صلباً لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير ويتضح ذلك في ممرض حديثها عن البرغراماتية فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كرستيفا مفهوماً جديداً أطلقت عليه مصطلح «البرغراماتية» فقدان النظامية الذي هو وخصوصية اللغة الشعرية التي تظهر وكأنها لها معنى⁽³³⁾ هذا التصور البرغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة لا نهائية والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة - قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصاً⁽³⁴⁾.

3) مدار المقاربة السيميائية:

قلنا سابقا إن السيميائية امتداد طبيعي لخطية الدال الألسني والبنوي، ومادامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للمشفرات. والعلامات في الحقل السيميائي وكيفية إنتاجها للمعنى والعلامات في الحقل السيميائي تتألف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري فهي «يهت الوجود»⁽³⁵⁾ وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة إلى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه مثل هذا الطرح نجد متجذراً في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد ولكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب لغة النقد السيميائي؟ وأود هنا أن أشير إلى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا تأكيد لمقولة رولان بارت «السيمائية» قسم من السلبيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة»⁽³⁶⁾.

ويحاول عبد الجليل منقور في مقال له بعنوان «المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات ونماذج»، أن يحصر خطوات المقاربة السيميائية للنص، حيث اعتري هذا التحديد بعض النسمات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية وقواه الداخلية وعلاقاته الغيبية والحضورية ومنها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع وفي طرحة للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مختل على لسان علي حرب وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن ولا يظهر إلا بقدر ما يخفى والقراءة السيميائية الحققة تهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين الكلمات والنصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ والتجاور وتبعاً لذلك تبني المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض والأسود وتبيان درجات التماس وكشف الانتظام القابع وراء فوضى النص هذه الفوضى تمثل

عموداً أفقياً في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة و المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص⁽³⁷⁾.

وأحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في إمطة اللثام عن جماليات النص إمطة سميائية، إذ النص في المنظور السميائي يتحول إلى نص ديناميكي ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الأولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدأ بوحدة الصوت، فالكلمة، فالحجمل، فالمكون أو المشهد. وبلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، ينضاف إلى ذلك هنبسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي والخارجي والحوار والزمان والمكان وتحديد أقطاب الصراع الدرامي وتبيان الحقول الدلالية الطاغية والثبات والتحول والتشائيات الضدية، وما إلى ذلك من التعديدات المبثوثة في قواميس السميائيين.

وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من الهم الدلالي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلالي يتحول النص من مرحلة النص البدائية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال؛ لأن النقد السميائي يعمل على إضاءة الفضاء المعتم الذي يشغله النص كلعبة شكلية في مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البدائية.

والنص الإبداعي في التصور السميائي متعدد الدلالة بتمعد قراءه و متلقيه فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تاويلي ولذا فهو لا يفصل على قراءه؛ ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ كل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل.

كل قراءة هي اكتشاف جديد⁽³⁸⁾

وفي مثل هذا السياق أضحي أمر الدلالة أمراً ثانوياً لأن السؤال السميائي حول أمر القراءة النقدية تحول من سؤال لماذا إلى سؤال كيف أي

تكف قال الأديب ذلك و ما هي الأنساق اللغوية التركيبية والصوتية⁽³⁹⁾ هي هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية الحداثيّة لأنّ الحداثة لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تمّ بموجبها إبداع النصّ فيتحول النصّ الإبداعي إلى موضوع كبير تتناسل وتتولد منه موضوعات لا حصر لها وهذا ما تملّيه الحداثة بوصفها رؤية مغايرة وموقفاً جديداً من العالم والإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو بعد ذاته نص ويلقي المقاطع ماهي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم والملاقة بين هذا المنطق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلاً شعرياً أو سردياً هي ليست بالملاقة الاعتيادية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلالي؛ لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوماً عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامي دلالي للعنوان، والمساحة الدلالية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلالي للوحدات والمقاطع. والعنوان أيضاً هو: «تجميع مكثف لدلالات النصّ إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتمّ تردادها في مقاطع النصّ، فتأتي تلك المقاطع تعطيلاً للعنوان وتقليباً له هي صورة مختلفة هالكمة المحور والتي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق لتناسب النصّ عبر تشكلات و تقابلات عدة يمر على الجملة الرابطة وتلتقي هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»⁽⁴⁰⁾.

هذه هي الأطر العامة للمقاربة السيميائية، وكل نص يملّي أطره الخاصة وتبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النصّ.

4) رواج السيميائية في التجربة النقدية العربية:

أشهر المقاربات بالرغم من القصور الذي منيت به السيميائية هي ظل

تصريحات إقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الصاحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في فترة الثمانينات ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح عبدالفتاح كهيلطو، محمد الماكري في المغرب...) ينضاف الى ذلك مجهودات عبدالله محمد الفذامي في السعودية وعبدالمالك مرتاض وعبدالقادر فيندوح وحسين خمري في الجزائر وقاسم مقداد في سوريا... ولعل أهم ممارسة سيميائية مميولوجية في وطننا العربي هي ممارسة صلاح فضل في كتابه «شفرات النص»: دراسة سيميولوجية النص والتقصيد⁽⁴¹⁾.

والواقع أن هذه الممارسات السيميائية في وطننا العربي لاتزال بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوربي، إذ لم تصالج مجموعة من المهادين ولم تتطرق من أرضية علمية، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنات يسيرة بين النقد السيميائي في إيطاليا والوطن العربي⁽⁴²⁾.

مثل هذا الطرح لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة مادام النقد السيميائي غريباً عن قريدارنا النقدية وأكثر ما تتجلى هذه الغرابة في الممارسات الإجرائية على النصوص التقليدية ، أما النص المعاصر فهو أكثر مرونة من غيره.

5) أزمة النقد السيميائي:

1- على المستوى النظري: إن النطاق الذي تشغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقات وطيدة تربطها بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمرکز في قلب النقد، إننا نقول ذلك انطلاقاً من بعض المشكلات النظرية يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم ففي تعدد المفاهيم والتعاريف، وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها كل

هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية والقارئ، ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية و المفهومية في الحقل السيميائي والتمظهرية في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعتراضات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضاعتها فهذا ج كوكي (J. Koki) يقر بأن الحديث عن السيميائية: «يجري في اتجاهات مختلفة ولا تميز»⁽⁴³⁾ وغريماس (GREIMAS) نفسه يعترف ويكل صراحة عام 1973 بأن السيميائية «قد تكون موضة ولم يستمد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات»⁽⁴⁴⁾ ويرى تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علماً و بقيت الجمال التي تنبأ بها سوسير مجرد أمل⁽⁴⁵⁾. وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالاً معرفياً متميزاً هذا عن مشكلة تعدد المفهوم.

وهيما يخص تعدد المصطلح فقد أحصى باحث معاصر وهو عبدالله بوطخفال هذا التعدد فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحاً ومن ذلك: (السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلالة... إلخ)⁽⁴⁶⁾ ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة، المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسيميولوجيا، فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساساً من واحدة تجدرهما واتحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان «على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض»⁽⁴⁷⁾.

إن القول بواحدية المفاهيم وتمثلها لا يلقي أبداً بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، ونبدل عن ذلك بالاختلاف في

زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلاً سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها العالم السردي (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظيفي، تحتل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في المستوى العمودي والأفقي...) (48).

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحل (علاقة اللفظ بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيميائية جوليا كرسيفا تلحج إلى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأسيس النظريات القوللمانية GOLDMADILOCIEN كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي. (والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية هي حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية) (49).

وهكذا نلاحظ كيف أن منطق الاختلاف يعم بأصابعه اتجاهين سيميائيين إدعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه ابدلوجيته، اختلاف من بؤرة النظر للبنية الظاهرة والمهقة فكان التميز بينهما واضحا، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبتا فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تمدد المصطلح، أقول مستطرداً ومفصلاً أنه مهما تمددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل أن المشكلة لا تخط خطوط. ولا ترسم أحجاماً سوداوية على جبين النقد السيميائي المشكلة تزول

بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار. أو المفهوم الذي تشغله السيمائية. ومادام المجز في هذا المفهوم في علاقاته بالأفاق المعرفية والجمالية للنص، لابد إذن من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

ب) على المستوى الإجرائي: ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيمائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وإنما تنبثق أيضاً من قصور المفهوم الذي يشمله النقد السيمائي؛ ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لملة أو مقدمة لازمة لزوماً ضرورياً عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيمائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيمائية، فإن النقاد العرب الذين أسسوا للسيمائية في وطننا العربي لم يتوانوا في ذلك وهذا ما يجسده أعترافهم بأزمة هذا النقد، فـ: محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيمائي فيجب عن استخدامه للسيمائية بعضها أفاقاً لا واقعا⁽⁵⁰⁾.

وعبدالمالك مرتاض المهوم بالسيمائية يتساءل وفي أكثر من موضع - من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟⁽⁵¹⁾، تساؤلات قادت ما تقود الناقد عبدالمالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيمائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في:

أ - في دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة «أين لهلاي» لـ: محمد العيد آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشرة سنة (1992) وكتاب وتحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدة الذي ألفه سنة (1989) ونشرة سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيمائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعمة - من دون هوادة - مفالطة نقدية، لأنها تكشف عن قصور الحقلين

ويعتبر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيمائية قادرة على استنباط الروح الجمالي للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

والى جانب عبدالملك مرتاض نلتقي بمبدالله محمد الفذامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدود الفناء يصرح ويأعلى صوت باحثاً عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا «أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سوى حوافز غرست - من قبل - في جبين الزمن السابق لجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعاتها وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الأفاق التي يفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيمائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات المسالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرب وأجانب؟ وهل ما تدعو إليه السيمائية واقماً بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيمائية علماً صارماً، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟ أي ربط العلامة بمرجعها وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علماً موضوعاً، وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضه للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تشهده هذه الأنساق من إحياءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة... إلخ، أنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صمداً في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيميائية - بأسسها ومفاهيمها - دخولها على النص الأدبي دخولاً آلياً، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الألسني عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبدالله محمد الفذامي، فالغريبون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها استمدت منها عطاؤها النظري، لكن هذه المناهج استغدت لاستفاد

أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، والذي لا يستنفد هو التصور التابع من الإبداع.

ونود الإشارة هنا إلى أن النقد الألمني سواء كان بنويماً أو سمهائياً أو تفكيكياً لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة باستراتيجياتها الجمالية - إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط. المفهوم الذي لقي تحديثاته وتقنياته في كتابات الشعراء المنظرين عرباً كانوا أم أجنب.

والثابت لا المتحول أن الجمال الذي نتحسمه في العمليات السيميو إجرائية مرده إلى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشعري، وآليات المنهج السيميو بنوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقاً لموياً أو جاذبية مجهول، تشدك شداً وتؤلك أزا.

هوامش الدراسة

- (1) فهرتها نندي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط 1، 1986، ص 87.
- (2) نقل عن: عبدالله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، ط 1996، ص 75.
- (3) فهرتها نندي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة، ص 27.
- (4) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميدان النقد السيميائية والنص الأدبي»، معهد اللغة والأدب العربي - جامعة عنابة، 1995، ص 10.
- (5) ينظر عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ط 2، 1996، ص 78.

- (6) المرجع نفسه، ص 78، 79 للتوسع في مفهوم المؤشر والرمز والأيقون راجع: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات) «مقالات مترجمة ودراسات»، دار الياس المصرية، القاهرة، 1986، ص 142.
- (7) المرجع نفسه، ص 82، 83.
- (8) المرجع نفسه، ص 28.
- (9) ينظر: مارك انجيتو: هي أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الميداني دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 2، 1989، ص 62.
- (10) ينظر: عبدالله إبراهيم: هي معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 96.
- (11) المرجع نفسه، ص 77.
- (12) محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط 1، 1994 ص 46.
- (13) عبد الله إبراهيم: هي معرفة الآخر، ص 97.
- (14) عمر أوقان: النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1994، ص 48.
- (15) المرجع نفسه، ص 9.
- (16) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالمالي دار توبقال - الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص 86.
- (17) المرجع نفسه، ص 50.
- (18) المرجع نفسه، ص 50.
- (19) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذ رعباشي، مركز الإنماء الحضاري ط 1، 1994، ص 25.
- (20) عبدالله إبراهيم: هي معرفة الآخر، ص 99.
- (21، 22) المرجع نفسه، ص 99، 101.
- ❖ المصادر عن دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ترجمة فؤاد صما والحسين - سبحان، 1988.
- ❖ ينظر عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق 1996م.
- (23) عمر أوقان: النص والسلطة، ص 51.

- (24) المرجع نفسه، ص 52.
- (25) المرجع نفسه، ص 53.
- (26) المرجع نفسه، ص 60.
- (27) المرجع نفسه، ص 53.
- (28) المرجع نفسه، ص 60.
- (29) المرجع نفسه، ص 63.
- (30) المرجع نفسه، ص 63.
- (31) المرجع نفسه، ص 63.
- (32) المرجع نفسه، ص 63.
- (33) المرجع نفسه، ص 67.
- (34) ينظر جيجار جنيت، مدخل إلى النص الجامع ترجمة: عبد العزيز شبهل - مراجعة: حمادي حمود الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية 1994م.
- (35) gulia kriateva.semiotike: recherche pour une sémantique points.ed "seuil paris 1969 p114.
- (36) (أعمال ملتقى الأدب الجزائري في ميزان النقد السيميائية والنص الأدبي)، ص 188.
- (37) المرجع نفسه، ص 76.
- (38) محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيميائية والنص الأدبي».
- (39) المرجع نفسه، ص 62.
- (40) المرجع نفسه، ص 60.
- (41) المرجع نفسه، ص 62.
- (42) المصادر عن عين الدراسات والبحوث الانسانية، ط 2، 1995.
- (43) ينظر: حنون مبارك: دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط 1987، ص 6.
- (44) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميزان النقد» «السيميائية والنص الأدبي»، ص 45-28.
- (46) المرجع نفسه، ص 335.

(47) المرجع نفسه، ص 75.

(48) O Ducros et T. Todorov: dictionnaire en chiffroledie des sciences du langage leve publication. Edition du Seuil.1972.P.115.

(49) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيمائية النص الأدبي» ص 30.

(50) بهار جبروا: السيمائية، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، ص - 9، ثم ينظر فريش بن علي: السيمائية: التاريخ والأمن العلمية: محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمائية و النص الأدبي)، ص 30.

(51) ينظر على سبيل المثال: عبد الملك مرتاض أ. ي دراسة سيمائية تفكيكية لتصيدة ابن ليلاي محمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، ط 1، 1992، ص 9.

(52) عبدالله معبد الغدامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي والثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1985، ص....



نحو تأصيل منهج

النقد الثقافي

زرقاوي عمر

يقف المتقصي لحيثيات مختلف المنظومات المعرفية على الارتباط الوثيق بين أطر التفهيم وبين المثقف، وهو ما تحيلنا إليه الأسبقية في الترتيب (المثقف والسلطة)، أسبقية منحه شرعية امتلاكها واحتكارها، مجابهاً مختلف الاحتواءات الممارسة عليه لنزع تلك الملكية ولكن الشرعية التاريخية حالت دون ذلك فظلت تعضده في صنع مسار التحولات الحضارية، وهو ما يستفده المثقف العربي اليوم حيث يعيش بلا تاريخ، فاقداً للذاكرة - على حد رؤية الخوري - بسبب التوجه المشهود لأصحاب المشاريع النهوضية للاعتماد على الإطار المرحمي المستعار (مرجمية دريفوس 1898) ومنظومة مصطلحية غريبة عن المناخ الثقافي العربي (منظومة غرامشي)، متوخين التجديد الفعلي والتحديث الحقيقي والرغبة الملحة في استعادة الذاكرة المفقودة، ولكن سرعان ما وجد المثقف العربي نفسه أكثر ضياعاً بذاكرة أكثر تشويهاً، متشظياً ومتوزعاً بين ماضي عصور الازدهار العربي الإسلامي وماضي الغرب (مخاض التحولات الحداثية).

وحتى لا نقلل من جهود وجدية تلك المحاولات بتشخيص الأزمة عوض تقديم البديل فإن هذا البحث عبر رحلته، ذهب إلى تنشيط خلايا الذاكرة الميته والسمي لاستعادة سليمة لها وفقاً لمنهج النقد الثقافي بالمعطيات الغدامية من خلال الإجابة عن التساؤلات التالية في ظل ندرة الدراسات المقارنة للمنظومة القروسطية:

أي المرجعيات نعتمد للمقارنة؟ هل مقولة المثقف كمرجمية ومنظومة غريبة وممارسة مفاهيمية غرامشية أم أنه لا بد من النفوس في الإرث الثقافي للبحث عن مرجعية تحقق الخصوصية والتمايز الثقافي؟ ولماذا لا نعتمد ممارسات أصحاب المشاريع النهوضية من دراسات(*) تخوض في

هذا المعطى مفهوماً عملياً لمقولة المثقف، تقابل التجديد الغرامشي في الفكر الماركسي؟ ألا تعد تلك المعطيات التراثية كاذبة لبلورة مرجعية ومنظومة مصطلحية تنطلق من الثقافة المربية؟

إن الهلامية والضمبابية اللتين نخرج بهما من تلمس المفهوم داخل الخطاب العربي القديم حتمت انزياحاً عن المفهوم التقليدي للشاعر ليصبح الشاعر بهوم أمته حتى الاغتراب - l'aliénation، ووفقاً لذلك توخينا منهج النقد الثقافي بمنظور ومنطلقات الغذامي المرتكزة على التوجه المابعد حدثي عند غرينبلات أين نشهد انزياحاً عن الرؤية الفريديلانية التي سمعت للبحث عن السلبي والإيجابي داخل الخطاب تجلى فيه انطلاق الغذامي في فرضية جاهزة بتحميل الشعر الذائقة الحضارية محاولاً كشف وتعرية الخطاب المنتج للمؤسسة الثقافية المهيمنة وتلمس الإيديولوجيا القابعة داخل الجمالي المحتكر للممارسات النقدية منذ عقود طويلة، ذلك الاحتكار الذي جعل الغذامي يعلن موت النقد الأدبي⁽⁵⁾ بتحويل الأداة النقدية من الاعتناء بالجمالي وتبريره وتسويقه في محاولة لاستعادة القيم التي امتصها النص بتشابكاته مع سائر أنماط المعرفة.

ومادامت الأمة العربية أمة شاعرة لن تترك الشعر حتى تترك الإبل الحنين فإن الغذامي عدده ذلك النعسق المهيمن على الثقافة العربية (القروسطية/ الحديثة) رؤية أهرها الجابري حين تحدث عن تراتبية الأنظمة المعرفية لبنية العقل العربي، تلك السيطرة التي أوعز إليها الغذامي الذائقة الحضارية للأمة منذ فقد الحاكم مشروعية حكمه بتراجع النظرية الإيمانية واحتاج إلى إضفاء شرعية لحكمه، شرعية لا يكفلها إلا الشاعر عن طريق ممارسة اللعبة الشعرية، فيتحول هذا الأخير نتيجة لضغوطات الوضع الاقتصادي وظروف الولاء والمنافسة مع الأقران إلى مشوه للوقائع ومحور للحقائق ومدجن لها، يسوق خطابها ويمعطيه مشروعية الوجود والبقاء ضمن الخطابات المزاحمة له من أجل التمرکز.

ولاختبار جدوى ذلك التحول هي الأداة المنهجية ذهبنا لمقاربة النص الشعري للمتنبي عبر توجيه هزات لذلك النمق ومحاولة خلطة مركزيته بالوقوف على مدى الانزياحية عن الدور المنوط بالشعر الذي لا شك يقرنه الغدامي بنموذج شاعر الدعوة والخلافة الراشدة، وكأنه يشير إلى التداول التاريخي بين الشعر المؤثر الديني من المركز إلى الهامش والعكس بالعكس.

ترى هل نقف مع الطرح الغدامي ونسلم به ونشاركه هواجسه القلقة أم نستبعد سعيه ونظريته الجاهزة بالبحث عن السلبي داخل النمق المهيم ونذهب لاكتشاف ذلك الطرح انطلاقاً من تتبعه عبر مراحل البحث؟

أولاً: في المفهوم المثقف ومسألة المرجعية:

لا شك أن الحديث عن المثقف كمفهوم ومرجعية في القرون الوسطى أمر محقوف بالمخاطر نتيجة لهلامية وضبابية المفهوم في الخطاب المنتج لتلك القرون، إذ يعثر القارئ المتصفح لخبائاه على الكثير من الذين ينضون تحت ذلك المفهوم حسب ما يطرحه الجابري من مفهوم للمصطلح انطلاقاً من الطرح الفرامشي^(٥) ذي النمق الماركسي، فإذا اعتمدنا عليه: «فسيفلو من السهل علينا أن نضع فقهاء السلاطين وكتابههم ومؤرخيههم وأعضاء مجالس أنسهم من أدباء وشعراء وقصاصين... إلخ»^(٦) على حد تعبير الجابري ضمن ذلك المفهوم.

وحتى لا يفاجأ القارئ الغائص في ثأيا البحث بالمفارقة بين العنوان والمضمون فإن تحويله بانث وشبكة الوقوع لمفهوم الشاعر الذي صار جيبس المفهوم التقليدي أين يصبح ذلك الشاعر بهوم أمته إلى حد الاغتراب.

إن هذا المفهوم الجديد بات عليه أن يتجاوز المفهوم الشائع البسيط عند غير الأكاديميين، فقد بقي حتى اليوم هو ذلك المتحدث في شتى صنوف المعرفة مدلياً بأرائه في كل ما يطرح أمامه من قضايا على المساحة الفكرية، ويمنى آخر يملك كثرة المعلومات وسعة الاطلاع، كما ترسخ في ذهن بعض

الشرائح الأكاديمية أنه الممارس للنشاط الفكري (الذهني) الذي تحيل عليه الكلمة الفرنسية - INTELLECTUEL - .

ولعل توخي الحقيقة والوقوف على المفهوم والمرجعية الأصل لتلك المقولة ينظمنا إلى محاولة توحيها ونحن نتبع الخطابين العربي القديم والمعاصر الذي لا نملك أنه صورة مشوهة عن النسخة الأصل (الخطاب القريي المعاصر).

1 - في الخطاب العربي القديم:

مادام ملجأ سائر المؤصلين لسان العرب لابن منظور فإننا مجبرون على الإبحار فيه والسياسة في شواطئه للمسك بمرجانه وياقوته، وفحص فصوصهما لمعرفة ثمن ما تحمله تلك المادة المتبسطة على صفحات مياهه من حقيقة تتعلق بأصل تلك المادة (ثقف) التي نجد الوقوف أمامها أمر لا بد منه للجزم بالهلامية والضبابية أو نقيهما .

إن ما يطرحه أصحاب المشاريع النهوضية العربية حول غياب لفظ (المثقف) على صيغة اسم الفاعل أمر لا ينفي بأية حال من الأحوال العثور على مرجعية للمقولة في الخطاب العربي القديم، فالانتقائية التي مارسوها على معاني جذر (ثقف) حالت دون إصابة كبد الحقيقة، فهذا الجابري يكاد يجزم بالضبابية والهلامية جزم المثقف قائلًا: «لا بد من الإشارة إلى أن لفظ «مثقف» في اللغة العربية المعاصرة - وهو مولد كما قلنا - لا نكاد نمثله على أثر في الخطاب العربي القديم، وهو اسم مفعول من «ثقف» بمعنى حنق»⁽²⁾ ليهذب باحثاً عن مفهوم للمثقف في الخطاب القريي المعاصر، ساعياً كمرحلة تالية إلى تأسيسه في الخطاب العربي المعاصر، وحتى لا نجاهي الصواب مقللين من جهد الأستاذ الجابري، فإن عدم العثور على اسم الفاعل «مثقف» لا يعني غياب الممارسة المفاهيمية للمدلول والمقولة داخل الخطاب العربي القديم، ذلك المدلول الذي حملته فروع الجذر «ثقف» في

الخطاب نفسه - مع استثناء لنعت القرآن الكريم بالقدامة - وقيل التتبع للحضور المفهومي في النص ... يجمع بنا اعتماد ذلك الترتيب الزمني للخطاب البياني (الشعر/ النثر /... /...) فهي ديوان العرب نعت على قول عمرو بن كلثوم في مملقته الشهيرة (٤):

إذا عض الشفاف بها اشمازت تشج قفا المثقف والجهينا
عشوزنة إذا انقلبت أرنت وولتته عشوزنة زونا

وقد شرح ابن منظور قول عمرو متوقفاً عند «الثقاف»: «والثقاف: الحديدية التي يقوم بها الرمح، وقد ثقفته: قومته، وفي لسان ابن منظور: «والثقاف: حديدية تكون مع القواس والرمح يقوم بها الشيء المعوج، والثقاف ما يسوى به الرمح» (٣).

وعند نقل اللفظ من الدلالة الحسية إلى الدلالة التجريدية تصبح الحديدية هي المشروع التفهيري الذي لابد وأن يصوغ المثقف (الرمح أو القواس) لتقويم الشيء المعوج (المجتمع) ولعل هذا الرسم التوضيحي يزيل ذلك الغموض:



ففاعلية المثقف متأنية من فاعلية القواس والرمح في تقويم الاعوجاج، ففاعلية لا تختلف عن حضور القوس والرمح في الحياة العربية، ذلك الحضور

الذي لا يخفى ولا يحجب هي تأمين البقاء وأسباب القوة (سلاح في القتال والصيد).

إن وظيفة التقويم الموكلة للثقاف لا تختلف عن التعديل والتوجيه الذين ارتبطا بالمنقف خلال التجربة التاريخية للأمة، ولعل ذلك ما قصدت إليه عائشة أم المؤمنين في حديثها عن أبيها: «واقام أوده بثقافه، والثقاف: ما تقوم به الرماح، تريد أنه سوى عوج المسلمين» (١) فهي عوج للمسلمين قومه الصديق يا ترى؟ لا شك أنه عوج حروب الردة الذي هب الصديق لتقويمه وإعادة المسلمين من الفضي إلى الرشيد، غير أنه برأي من أشار عليه بمهادنة المرتدين، ليعمل السيف ممارساً للثقاف والثقافة، ليس كمنقف حرفي يصنع السيوف وإنما كمنقف مناط به صياغة مشروع يتم من خلاله تغير شيء كالردة مثلاً إما بمهاجمته أو إيقاعه بالدفاع عنه بعيداً عن الملمح الهوتوبي الذي ربما يسم المشروع، ذلك الملمح الذي رآه الصديق متجلياً في فكرة المداينة.

ولعل الحذق والمهارة الذين أقرهما الجاهري لا يتناقضان مع ما نطرحه، إذ إن فعالية التقويم متوقفة على مهارة وحذق القواس أو الرماح في استعمال الحديد، ويمضى آخر تظل المهارة والحذق بالنسبة للمنقف أداة لامتلاك القدرة على تشخيص المشاكل والقضايا الحياتية التي تبقى معالجتها حكراً على الدراسة الدقيقة والمعرفة العميقة بغيايا بنى المجتمع وأسرار تركيبته المعقدة.

وعند الانمراج نحو النص القرآني يستوقفنا قول الله تعالى: ﴿إِن يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءٌ وَيَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَسْثْنَهُمِ بِالسُّوءِ وَوَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ﴾ (سورة الممتحنة الآية 2) والتي حملت جذر «ثقف» في صيغة الفعل المضارع المسبوق بالشرط الدال على الاستمرارية والتجديد، تجدد لا شك أنه يفضي إلى ارتباط المثقف بألية التقهير والدينامية.. غير أن العودة إلى مناسبة النزول أمر لا بد منه حيث يفيدنا ابن كثير بذلك إذ كان سبب نزول

هذه السورة الكريمة قصة حاطب بن أبي بلتعة: «ذلك أن حاطب هذا كان رجلاً من المهاجرين وكان من أهل بدر أيضاً، وكان له بمكة أولاد ومال، ولم يكن من قريش أنفسهم بل كان حليفاً لعثمان، فلما عزم رسول الله ﷺ - على فتح مكة لما نقض أهلها العهد، فأمر النبي ﷺ - المسلمين بالتجهيز لغزوهم قال: «اللهم عم علينا خبرنا»، فعمد حاطب هذا فكتب كتاباً وبعثه مع امرأة إلى أهل مكة يعلمهم بما عزم عليه، رسول الله ﷺ - من غزوهم يتخذ بذلك عندهم يداً، فأطلع الله تعالى على ذلك رسول الله ﷺ - استجابة لدعائه فبعث في إثر هذه المرأة. فأخذ الكتاب منها»⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من تعدد روايات سبب النزول واختلاف الأحداث ومحركها، فإن تفسير ابن كثير للآية المذكورة سابقاً يجعلنا نقف على المدلول والممارسة المفاهيمية للمقولة في النص القرآني حيث يقول: «أي لو قدروا عليكم لما اتقوا فيكم من أذى ينالونكم به بالمقال والفعال أي يحرضون على أن تتألوا خيراً، فهم عداوتهم لكم كامنة وظاهرة فكيف توالون مثل هؤلاء؟ وهذا تهيج على عداوتهم أيضاً»⁽⁵⁾.

لقد حملت هذه الآية الكريمة رغبة المشركين ومن ولاهم في تغير وضرب أسس الإيمان وإيذاء المؤمنين لتثيهم على ما هم عليه من ثبات على الإيمان بالقول والفعل، هذين الجانبين اللذين سنعتمد عليهما لتأسيس وتأصيل مرجعية تراثية تنطلق من الثقافة العربية.

إن الربط بين ما حملته النصوص التراثية والقرآن وبين القدرة على التغير بالفعل لا يجد القارئ يناقضاً مائلاً إذ التأثير الفعلي والمهارة والحنق في استعمال الحديد من طرف القوس والرمح لا يختلف عن امتلاك القدرة على الإساءة وهو ما سها عنه الجابري تاركاً الربط بين الدلالة الحسية والدلالة التجريدية (المعنوية) قائلاً: «ولم يرد فيه لفظ «مثقف»، أما لفظ «الثقافة» فقد ورد كمصدر بمعنى الحنق..... وقد استعمل - ولكن بندرة - في هذا المعنى، معنى الحنق في صفة من الصنائع المادية أو الفكرية»⁽⁶⁾.

ولعل ذلك التجاهل والتفاضل عن حديث عائشة وقول عمرو بن كلثوم مرده إلى طبيعة مشروع الجابري الفلسفي الذي يستبعد الشعر من موقف أفلاطوني جديد ونظرية ماركسية مبعدة للدين كمحرك لأطر الحياة، ذلك الإبعاد الذي ضمح المجال لوجود المبرر المقنع للتوجه نحو الثقافة الغربية للبحث عن مرجعية بديلة يحاول كمرحلة تالية تبينتها في الخطاب العربي المعاصر، واقفاً تحت سطوة الانبهار والتماهي مع النظرية الجاهزة إذ يحول بينه وبين عملية التأسيس التراثي الفشل في فك العقدة التاريخية بين مركب النقص عند الأنا ومركب العظمة عند الآخر وذلك ما أحال الترجمة العربية المعاصرة لمقولة المثقف لتكون صورة مشوهة عن الترجمة الغربية مشكلاً أزمة يعيشها المثقف العربي اليوم كسائر الأزمات التي يعاني منها الإنسان العربي هي سائر المجالات نتيجة لاعتماده على المرجعيات المستعارة التي تحمل من الخصوصية الحضارية ما تحمل - خاصة على مستوى الإبداع حيث تتجلى تلك الأزمة في إشكالية الإطار المرجعي للمقولة وكذلك ما تطرحه الممارسة المفاهيمية باعتبارها نتيجة حتمية لتوظيف للمقولة.

ولم يجد كل أصحاب المشاريع النهضوية العربية من بد للخروج من تلك الأزمة سوى الاعتماد على الترجمة الغربية كأساس وكأصل للمقولة وإطار مرجعي لها، حيث يذهب الجابري إلى ضرورة الاعتماد على مرجعية الآخر (الغرب) مؤكداً أن ذلك: «يتطلب أولاً وقبل كل شيء بناء مرجعية لمفهوم «المثقف» في الثقافة العربية وإلا فلا معنى للحديث عن شيء لا يرتبط بمرجعية، لا يستند على «أصل»، شيء معلق في الفراغ»⁽⁷⁾.

إن السفر في طائرة الجابري وعلي أو مليل يجعلنا مجبرين على تفحص تلك المعطيات التي جزمت بعدم قدرة الثقافة العربية الإسلامية على صياغة نظرية سياسية ذات مرجعية ومنطق ومبادئ، فعلي أو مليل يذهب جازماً بذلك المعجز قائلاً: «فالفلاسفة المسلمون لم يقدموا مفهوماً عقلانياً للسياسة من حيث المبادئ والقيم والمؤسسات وأسس نظام الحكم وظل

حديثهم في السياسة حديثاً مجرداً يعنى بسياسة النفس أكثر من اهتمامه بسياسة المجتمع⁽⁸⁾.

إن منطلق علي أو ميلل لا يختلف من معطيات الجابري السابقة فهو كذلك حبس العقدة التاريخية التي ساقط الجابري إلى المصير نفسه، غير منته إلى الخصوصية المنهجية بين الخصوص التراثية المقاربة والمناهج الغربية المقاربة (البنوية، التشريعية) والتي اعتمدها في دراساته لعقلنة النظرية السياسية التي أفرزتها تلك النصوص، وفي ذلك لا شك هجوم مضمن على الأطر النقلية التي حكمت ولا تزال الأنساق المعرفية للعقل العربي إذ يقول: «إنه إذا جاز لنا أن نسمي الحضارة العربية الإسلامية بإحدى منتجاتها، فإنه سيكون علينا أن نقول عنها: «إنها حضارة فقه»⁽⁹⁾.

ويطوفو لا محالة على سطح تلك المعطيات مسكوت عنه يفضي إلى حتمية الثقافة العربية وحاجتها إلى صراع مع الكنيسة تقليداً لما حدث في أوروبا حتى تتغلغل المعرفة وتحقق التحديث والنهضة، إنها بناء على ذلك في حاجة إلى أن تعيش المخاض نفسه، فيكون لنا كويرنيكوس وغاليليو وفرانسميس ييكون، ولكن ألم يعيش الإنسان العربي مضاضاً أعصر منه مع الشرك والجاهلية والردة كان من نتائجه إخضاع كسرى وقبصر؟

ومجمل القول إن مقولة المتكف في الخطاب العربي القديم لا تنتفي لمجرد الانبهار والذوبان في الآخر (الغرب) والفشل في فك العقدة التاريخية واعتمادهم النظرية الجاهزة تجنباً لعناء التأصيل.

تلك النظرية الجاهزة التي تبقي العقلنة والتحديث حكراً عليها، ولعل ذلك دافع إلى أن نيسط الإطار المرجعي الغربي للمقولة، محاولين التأصيل لمرجعية تراثية تضع معطيات النص القرآني نصب عينيه.

2 - في الخطاب العربي المعاصر:

إنه لا يمكن الحديث عن خطاب عربي معاصر دون استحضار

الخطاب الأصل الذي يمد على حد تعبير الجابري توظيف المقولة دون اعتماده سباحة في الفضاء إذ يجمع أهل الذكر من الخائضين في قضايها الثقافة والمثقف على جلب الإطار المرجعي الغربي في كل حديث أو دراسة أكاديمية حيث ينطلقون من حادثة ذلك الضابط الفرنسي ذي الأصل اليهودي (ألفريد دريفوس): «الذي حكم عليه بالنفي إلى غويانا بتهمة التجسس لصالح ألمانيا، وكانت هذه التهمة موضع شك من طرف عائلته وأصدقائه الذين استطاعوا أن يثبتوا بعد عامين زيف الوثائق التي أدين بسببها، فأتجهوا إلى الرأي العام الفرنسي يستهزونهم للمطالبة بإعادة المحاكمة، واستطاعوا أن يجندوا شخصيات مرموقة من عالم الفكر والأدب في فرنسا في ذلك الوقت كإميل زولا الذي كتب مقالة اشتهرت بعنوانها «إني أتهم - j'accuse» - والذي أسهم مع آخرين أمثال أناتول فرانس ومارسيل بروست وسينيويوس ولبيون بولم ولوسيان هير... إلخ في إصدار بيان حمل توقيعهم ونشرته جريدة لورو الفرنسية يوم 14 كانون الثاني/ يناير 898 بعنوان «بيان المثقفين... manifeste des intellectuels»⁽¹⁰⁾.

ولعل آخر دراسة حول الثقافة والمثقفين لراسل جاكوبي - Russell Ja-coby - تؤكد ذلك الحضور المكثف لمرجعية دريفوس، إذ لم يجد صاحب نهاية اليونوتوبيا بدأ من الحديث عنها: «وقد رويت قصة ظهور المثقفين في أشاء قضية دريفوس - Dre Fus - مراراً، لقد ظهر الشاهد الكلاسيكي للمثقفين في خطاب إميل زولا المفتوح: «إني أتهم... j'accuse» الذي كان يطالب بالعدالة والحقيقة، وقد اختتم بسلسلة من الاتهامات الموجهة ضد الدولة وعملائها»⁽¹¹⁾ فباتت الأصل الذي يستند إليه عندما يتحدث عن المثقف وهو ما استعصره علي أميل في حديثه عن هموم المثقف وعطائه إذ يقول: «إن عبارة المثقف كلمة مستحدثة في العربية وضعت لتترجم كلمة intellectuel وهي حديثة في اللغة الأجنبية، والتي ترجع إلى نهاية القرن الماضي وقبلها استعملت كلمة (الأديب) - Gens de lettre - ثم كلمة الكاتب (Ecrivain)

وكلها تدل على ظهور المثقف بمعناه الحديث الذي اختلف في معارفه وعقليته وذوقه داخل المجتمع عن فقيه القرون الوسطى⁽¹²⁾.

ونخرج بعد ذلك كله من الآراء التي يطرحها الجابري وأمليل بذلك الاكتفاء بالمعنى اللغوي الذي مورس عليه الانتقاء، حيث استبدل بالهرولة إلى النظرية الجاهزة وموضة العقلانية الغربية الذي يمد تجاهلها خروجاً عن التحديث والحداثة خاصة وقد عرفنا ممارسة الجابري للمعطيات الفرامشية التابعة من الفلسفة الماركسية إذ اتسع المفهوم وأصابه الابتذال مما أفقد المقولة دورها الأساسي المنوط بها ليسقط من حدود مفهومه الارتباط المباشر بالكية التقهير وفقاً للمشروع الذي يحرص المثقف على صياغته لتقويم الاوضاع والأوضاع التي لا تلائم ومن ثمة لا تلائم مجتمعه ليدخلها في أبدية الصراع التي تحيل عليها الفلسفة الماركسية، وهو ما يجعلنا نطرح الأسئلة التالية:

بأي المرجميات يا ترى نأخذ؟ هل لفظ المثقف كمرجعية غربية وممارسة مفاهيمية غرامشية أم نفوس داخل الإطار المرجعي للفكر العربي للبحث عن مرجعية بديلة يكون منطلقها الخصوصية الحضارية للمنظومة الثقافية العربية التي لا نبعد أنها تقف وراء تسرب الممارسة المفاهيمية للمقولة إلى الغرب بعد التلاقي بين المنظومة القروسطية والغربية الحديثة؟ ولماذا لا نعد ما قال به الجابري وعلي حرب وعلي أمليل وغيرهم من أصحاب المشاريع النهضوية وانتجوه من دراسات تخوض في هذا المجال مفهوماً عملياً لمقولة المثقف تقابل ما حاول أنطونيو غرامشي تقديمه للمقولة في إطارها الغربي؟ ألا تعد مرجعية سورة المتحنة مرجعية للمثقف في الخطاب العربي القديم والمعاصر معاً نهجة لاحتواء القرآن لأبعاد الزمن؟ أولم يأت الغرب فقط للاستفادة من المقولة تلك وتوظيف إطارها المرجعي انطلاقاً من تسرب مؤلفات ابن رشد إلى أوروبا؟

قبل الحديث عن مرجعية المنظومة المصطلحية التراثية التي سنحاول

تأصيلها؛ ويجدر بنا أن نتكلم عما عرف بمقاييسات أبي حيان التوحيدي وتراتبية السيف والقلم عند ابن خلدون اللتين سنبصر في أعماقهما للبحث عن تلك المرجعية والممارسة المفاهيمية لها، فقد ارتبط ظهور مثقفي المقاييسات حسب ما طرحه الجابري في العصر العباسي الثاني (القرن الرابع الهجري)، ذلك العصر الذي كان: «خالياً من أي مشروع ثقافي أو سياسي للدولة ككل، فأصبحت كل إمارة بل صار كل ذي جاه وسلطان يزين مجلسه بالعلماء والكتاب والأدباء والشعراء فظهرت فئة من المستهلكين للثقافة الأخذين من هنا وهناك «المتقاسبين» الحريصين على المشاركة في كل علم والإدلاء فيه بدلو خلال المناقشات والمقاييسات التي كانت تزخر بها المجالس الثقافية سواء مجالس الأمراء والوزراء أو المجالس التي كان يعقدها هؤلاء المثقفون في بيوتهم أو في مكاتب الوراقين التي اشتغل فيها كثير منهم كنساج لكسب قوتهم»⁽¹³⁾ حيث شغلوا **بقضايا هامشية** يصدق عليهم ما طرحه اليوم علي حرب ويسميه وهم النخبة تلك الفئة التي اكتفت بالنظر إلى المجتمع من أبراجها العاجية بعيدة كل البعد عن الدور المفروض بها، وهو ما جعل ذلك الحديث عن غياب نظرية سياسية ترتكز على أطر عقلانية أمر مشروع إذ في هذه الفترة يكاد يجمع أهل الذكر على التغييب المقصود والفعلية لإطار العقلاني والارتقاء فيما تفرضه الأهواء والميولات المادية المتسرية مع الثقافات الوافدة إلى الحضارة العربية الإسلامية بعدما ظل حاضراً داخل الثقافة العربية أيام قوة الإسلام أين كان للمقاييسات فاعلية تمود بالفائدة على مشروع الدعوة والذي ارتبط بمرجعية سورة الممتحنة إذ يتوافق خلالها الإطار القولية (المقاييسات) مع الإطار الفعلية (الفاعلية).

وإذا أردنا ربط ذلك بالطرح الخلدوني فإن العودة إلى معطيات الخطاب العربي القديم أيام أبي بكر الصديق باتت ضرورة لنقف على مدى حضور فاعلية السيف داخل المنظومة الحضارية، فالسيف وكما هو معروف استطاع أن يمهّد المجتمع المسلم أيام الردة وتقويمه، وهو حضور لا يخفى له في الطرح الخلدوني إذ لا نعثّر على حضارة كان منشؤها القلم.

لذلك يصبح الریمع بین فاعلیة المقایسات وعدمه بالتراتبیة بین السیف والقلم أمر بسیط فالحضارة الرومانیة وعلى الرغم من حقیقتها الهونانیة إلا أن ذلك لم یکن وراء تأسیسها الفعلی الذي یرجع فیه الفضل للسیف، ولا أدل على ذلك من معنة خلق القرآن التي شغلت المسلمین آنذاك عن التحرش الرومی على الحدود، ولم یکن ذلك فحسب بل قادت الأمة إلى الشك فیه ثوابتها وهزت الإیمان فیه قلوب الشریعة الکبری والسواد الأعظم من الناس.

وحتى یكون التأسیس المصطلحی للمرجعیة التراثیة سلیماً فإن المقایسة لا تكون ولیدة غیاب المشروع السیاسی والثقافی فحسب بل إنها قد تتج عن الاغتراب الذي قد یعیشه المثقف نتهجة لعدم الانسجام بین ما ینتجه من أفكار و بین مستوى الوعي عند الطبقة التي یدافع عنها ویطور مطامعها، أبو حیان التوحیدی: «استمد آراء فیه الاغتراب من تجربته الحیاتیة، التي تعد رحلة اغتراب متواصلة، فقد أمضى حیاتة نائساً، فقیراً منبوذاً، قصد الأمراء والوزراء وذوی السلطان وجاب البلدان وظل یکافح فیه التالیف والنسخ، واحتراف الوراقة، ولكنه لم یحظ بطائل، فذاق مرارة الفقر، فیه حین کان یرى غیره من الأدباء والشعراء ینعمون بالمال والمز والجاه»⁽¹⁴⁾.

وعند البعث عن الأسباب التي جعلت أبا حیان یبعد عن الجاه والمال یجعلنا نجزم بعدم نهجه الطریق الذي حددته السلطة آنذاك، فهو لم یرض بالمقایسة وتزیین المجالس بل راح یبحث عن الوظیفة المنوطة به، والتي حددتها التجربة التاریخیة للأمة.

ولعل الاغتراب نفسه مطروح عند ابن خلدون فیه التراتبیة فیه شغل وظیفة الحجابیة - إما بحجب الحقائق وتحویر الوقائع - فیه بلاط صاحب الدولة أو برد عنه من لا یأمنه على نفسه من أهل دولته: «فإذا رسیخ عزه صاحب الدولة، وصار إلى الانفراد بالمجد، واحتاج إلى الانفراد بنفسه عن الناس للحدیث مع أولیائه فیه خواص شؤونه، لما یكثر حیثئذ من بحاشیته، فیهطلب الانفراد عن العامة ما استطاع، ویتخذ الإذن ببابه على من لا یأمنه من أهل دولته، ویتخذ حاجباً له عن الناس یقیمه على بابه لهذه الوظیفة»⁽¹⁵⁾.

لأ، فالحجابه والمقابسة كلاهما تعطيل للفاعلية الذي لا يختلف عن الاعتكاف في الأبراج العاجية المرتبطة بالطرح الغرامشي والمهادنة المتعلقة بمرجعية سورة المتعنة والمعطيات التراثية (المعنى الجاهلي، حديث عائشة).

وفي ذلك سنحاول أن نتوخى المقاربة المنهجية الكفيلة برأب الصدع المائل بين المناخ الفكري والحضاري العربي وبين خصوصية الآليات المنهجية المستعملة ذات التحيز الفكري لأنساق نشأتها، أين سنقترب بالأطر الغرامشية إلى المرحلة القرمطية وبالمرجعية التراثية إلى مراحل حياته الأخرى، مراعين طبيعة العصر السياسي ومدى حضور الثقافة السائدة الذي لا ينفصل إنتاجها عما تفرضه تلك الأطر السياسية، أين تصبح عملية الفصل بين الروحي والإبداعي عملية عسيرة.

3 - السلطة بأية مرجعية:

قد يستقر في ذهن القارئ وتتفرد به المرجعية السياسية للسلطة.. إن الحقيقة المستقرة في الذهن عبر القراءة الفعلية للعنوان ليست الحقيقة داخله، إذ القراءة المستقصية لرحلته تبعث تلك المرجعية وتشظيها، لتسود هلامية وضبابية متوازية مع تلك الضبابية التي وسمت مفهوم المثقف في الخطاب العربي القديم، والتي حاولنا أن نكون وراء انقشاعها بتلك القراءة في معطيات الخطاب نفسه.

وللوقوف على حقيقة تلك الهلامية فإنه يجمل بنا تسليط الضوء على مختلف المنظومات المعرفية باستحضار الوعي المعرفي والقرائي لبداية نشوء الشعر والشاعر، حيث تستوقفنا بادئ ذي بدء المنظومة اليونانية ووريثتها الرومانية، لنقف على بدايات المواجهة بين الشعر والفلسفة باعتبار هذه الأخيرة مركز المعرفة اليونانية، مركزية صبغها عليها المعطى الأفلاطوني في الجمهورية الذي زاد تلك المعرفة المركزية إشعاعية وألبسها حلة القداسة التي لن تخلع أبداً، لارتباطها بإسماد الإنسانية.

لقد قدم أفلاطون تراتبية للنفوس رأسها النفس العاقلة التي يحتكرها الفلاسفة وهاعتبتها النفس الشهوانية (الشعراء). محاولاً الإشارة إلى التعارض بين الحكمة والأخلاق وبين الفرائض والشهوات ليصل أخيراً إلى قرار مجحف بطرد الشعراء وقذفهم خارج الجمهورية الفاضلة، مبقياً فقط شريحة رأى فيها المنفعة الأخلاقية وهي فئة شعراء الملاحم كهوميروس، فالشعراء بالنسبة إليه: «مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لذلك طردهم من جمهوريته الفاضلة، لكن حكمه لم يكن مطلقاً أي لم يشمل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم بشروط، فقبل أنواع الشعر التي تتمثل بالقصائد التي تزجى بالأبطال والعظماء من المشاهير»⁽¹⁶⁾.

وأخذ تلميذه أرسطو طريقاً غير التي سلكها استاذُه. فرأى في الشعر تلك العظيمة الفلسفية باعتباره يحمل أطر الاستشراف لما يمكن أن يكون، فهو أعلى مرتبة من التاريخ، لإحداثه ذلك التوازن الانفعالي أو ما يسميه التطهير (الشرح التراجيدي للمتلقى).

وعلى الرغم من الاختلاف حول طبيعة الشعر ووظيفته إلا أن الأصل واحد وهو الانطلاق من النظرة العقلية للشعر، المغيبة لذاتية الشاعر والمتجاهلة لفاعلية محيطه الاجتماعي.

وأما المنظومة الرومانية فإن اختصارها على الثقافة العسكرية واكتفائها بها جعلها تعطي الطرح الخلدوني حول اقتداء المغلوب بالغالب نسبياً، فقد تدرجت على شكل من النمطية والنمذجة لتلك المعطيات الفلسفية اليونانية: «فالليونان لم يجدوا عند الرومان إلا فنونهم التي امتازوا بها وهي فنون الحرب والنظام والقوانين، وليست هذه الفنون من شأن الأمم المغلوبة، لأن مسألة الحكومة والجيش تظل في أيدي الغالبين لا يتزلزل عنها لتلك الأمم مختارين، وعلى أن اليونان أخذوا عن الرومان ترفهم وحضارتهم. ثم أخذوا بعد ذلك نظامهم وقوانينهم، حتى أصبح لهم نوع من الاستقلال في الدولة البيزنطية أو حين أصبحت بيزنطة دولة اسمها للرومان وحقيقتها لليونان»⁽¹⁷⁾.

ومادام الأمر كذلك فإن تجاوز الرومان لليونان في نظرتهم للشعر تظل مستبعدة فلا نكاد نتحدث عن الإنتاج الشعري الروماني إلا ونذكر إنهزة فرجيل التي احتذت لامحالة إلهزة هوميروس مؤكدة ذلك التماهي المعرفي بين المنظومتين.

وعلى طرف نقبض يتحول الشعر في المنظومة العربية قبل الإسلام من هامشية المركز في المنظومتين السابقتين إلى مركزية الهامش. حيث تتراعى تلك المفارقة في الحضور والغياب، غياب عند الرومان واليونان وحضور عند العرب، فهو ديوانها وعلمها الذي لم تعرف غيره على حد قول رأي أدونيس: «إن القصيدة الجاهلية لم تكن فقط مصدر طرب وحسب، وإنما كانت أيضاً مصدر معرفة»⁽¹⁸⁾.

وإذا كان لا مجادنة في أن العصر الجاهلي يمثل بجلاء تشكل تلك المعرفة فإن عملية التشكل لم تسلم من رقابة مورست على مبدعها. انطلاقاً من واجب الولاء لتوجهات القبيلة وقهملها المساندة الواجب على المبدع أن يضعها نصب عينه وهو يتحرك في فضاءه الإبداعي، مما أدى في المحصلة العامة إلى قمع الذات الفردية وقبر التجربة الخاصة في الذات الجماعية حيث يصير بذلك الشاعر صوتاً يعبر على الجماعة متصديداً الفرصة للخروج عنها وتحقيق ذلك النزوع إلى الأنوية على الرغم: «من ارتباط الشاعر الجاهلي على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطاً تبدو فيه أناء أو فرديته كأنها ذاتية في ذات القبيلة، فإن شعره على المستوى الفني يتسم بالفردية الأنوية كأنه عالم وحده»⁽¹⁹⁾.

إنها لحقيقة تلك التي يطرحها أدونيس إذ لا نستطيع الفصل بين المنتوج الإبداعي وبين التجارب النفسية والروحية والحضارية. فالواقع التاريخي والموروث الأدبي محملان بتلك الحقيقة، حيث يعثر المتصفح لهما على ظاهرة الصعلكة التي ارتبطت معانيها بالحرية في صورتها العامة، رافضة للأطر والأعراف القبلية التي رأت فيها هضماً لحقوق أفرادها على

كل المستويات، رفض ورؤية رافقها خروج عن سلطة النموذج أو الأدب الرسمي للقبيلة (المعلقات)، فقصاصيدهم اتخذت طريقاً ورحلة نحو التمازج مع معطيات وصورة النموذج المسائد من ابتعاد عن المقدمات والرحلة وغيرهما من خصائص يحملها.

ولقد مثل ذلك الخروج عن السلطتين الأدبية والاقتصادية ضرباً لتلك الفطرة والعرف فيتحول الشاعر من مقدس ضمن الثلاثية(*) إلى مارق تسعى للتخلص منه بشتى الوسائل. وقد ركز أدونيس على الأنوية في الإطار الفني. لأن قصائد كالمعلقات أو شعر طرفة أو امرئ القيس تعد سبباً في الاتجاه المضاد للذات الجماعية، إنها فروسية اللانتماء كما ينعتها، فالمأمل لصياغاتهم الشعرية يتف على تلك الأنوية ورفض الانتماء إليها والانتساب إلى الذئاب والوحوش⁽²⁰⁾.

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل
ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زملول وعرفاء جهال

ولا يعني ذلك أن شعراء الذات الجماعية قد سلموا من تلك الرقابة كريد بن الصمة لسان القبيلة وناصرها ظالمة أو مظلومة، بل إن تراتبته في القبيلة ومكانته متوقفة على براعته في الدفاع واستمراريتها والمناصرة الدائمة والمتجددة لتوجهاتها، فأي تخلف وتقاعس يحصل يسقطه من أعلى التراتبية إلى أسفله وإثر ذلك تصبح التضحية به من أجل الأطر العامة أمراً بسيطاً إذا خرج عن إطار التوجهات المطلوبة منه.

ولم تبق المضامين مستهدفة فحسب من قبل الرقابة القبلية بل امتدت لتطارد الشاعر في القوالب الشكلية لتلك الصياغات، مؤكدة حضور التقليد الفني الذي تكرر وترسخ منذ تحولت عكاظ من سوق تجارية إلى ملتقيات أدبية ونقدية، ليصير الخروج عن تلك المعطيات الفنية جرماً وإثماً يحاكم مقترفه ولو كان حاميه. ولا أدل من ذلك على مواجهة النابغة الذبياني لسلطة

النوق الفني، بعدما ظل الحكم الفاصل في المنازعات النقدية إذ: «عاب العرب على النابغة الذبياني وبشر بن أبي خازم الإقواء في شعرهما - أي اختلاف حركة الروي في القصيدة - ولم يستطع أحد أن يصارح النابغة بهذا العيب حتى دخل يثرب مرة فأسمعوه غناء قوله»⁽²¹⁾:

أمن آل مية رائح أو مغتدٍ عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم السوارح إن رحلة غداً وبذلك حدثنا الغراب الأسود

وما عدم القدرة على مصارحته بذلك إلا دليلاً على التقدير والتبجيل ومكانة الشاعر الناقد صاحب الازدواجية السلطوية، التي منحت لتلك الصياغات رصانة خلعت عليها حلة القداسة وأضفت عليها أطر المركزية التي جعلت منها ديوان العرب.

كل ذلك في غياب النظرية الإيمانية التي تعد فرقة الحنفاء استثناء يؤكدها، فالتغيرات الحاصلة بظهور الدين الجديد، نقلت المركزية من الصياغات الشعرية لتلقمها ويستخلفها المؤثر الديني في المنظومة الجديدة، فانتقلت المعيارية المكاطية النقدية والبلاغية من النابغة الذبياني إلى النص القرآني حيث تعد نماذج الوليد بن المغيرة ولبيد بن ربيعة والخنساء إلى تأكيد ذلك التهاوي والانهار لإمبراطورية المعيارية المكاطية وتخلل مركزية الشعر، لينصب الاهتمام على المركز الجديد فقد: «نشأ مع النص القرآني على الصعيد الإنساني إنسان جديد ونشأ معه على الصعيد الأدبي الخالص قارئ جديد، ونقد جديد، ونوق جديد»⁽²²⁾، ولعل علي أحمد فهمي يطرحه يشير إلى التحولية الكبرى للمفاهيم الجديدة للإنسان والكون وما نتج عنها من تغيرات جذرية على مختلف الأصعدة والمستويات فعلى المستوى الفني الذي يرتبط بالوحي ارتباط المثير بالاستجابة فإن الدرس يلحظ في هذه الفترة تراجع أغراض شعرية وأشكال فنية - حتى وإن اقتضى على التغير ردها من الزمن - كما هو عند حصان بن ثابت⁽²³⁾:

عفت ذات الأصابع فالجواء إلى عزراء منزلها خلاء
ديار لبني المسحاحس قفر تعفيها الروامس والسماء
وقول كعب بن زهير في البردة⁽²⁴⁾:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متبسم إثرها لم يغد مكبول
وقد استبعدت لارتباطها فكراً وعقائدياً وحضارياً وزمنياً بالمعطيات
الجاهلية التي أحدث معها الإسلام قطيعة شبه كلية، الأمر الذي وضع
الشاعر تحت سطوة نقهضين أو بديلين إما التكيف أو الثورة، وذلك ما يفسر
ظهور فريقين أحدهما يدافع عن ماضويته والآخر يرى القطيعة مع تلك
الماضوية شرطاً أساسياً ودعامة وحيدة لنقاء السريرة وصحة الإيمان على
الأقل هي المحصلة المامة ودونها تفقد الخطوة والمكانة والسلطة المركزية.

وهي ذلك ظل الشاعر يقارن بين مكانته الجاهلية وحاضره الإسلامي،
الذي ما فتئ يقنن للمضامين ويربطها بخدمة النص الديني والرسالة الكونية.
فالمكانة والخطوة تتناسبان طردياً مع مدى المناصرة عنه والتخاذل والهجوم
عليه، فما منع الذين نصروا الرسول بسببهم أن ينصروه بالسنتهم، محاولين
ارتقاء سلم بلاغة النص الجديد، بعدما نفى صفة الشاعرية عن نبيه، فاسعاً
المجال لبروز وتجل لصور الإيمان هي فعالية تلك الإبداعات التي أثبتت
جدارتها كمسلاح ناجع من أسلحة خدمة الدين الخالد، وقد تزامن ذلك مع
سقوط آخر قلاع الشرك بإسلام خريج المدرسة الأوسية (كعب بن زهير)،
مسلماً بقوة النص الجديد وفرادته واضعاً سلطة نصه تحت تصرف الدين
الجديد لخدمة وإعلاء كلمته، فكانت البردة إكليلاً على رأس الشاعر يؤكد
وظيفية تلك الصياغات وظلغة وجهها المعيار الأخلاقي هذا الذي رأى فيه
متأخر كالأصمعي سلطة تقتل الفحولة والجمالية مما دفعه لإبعاده من ميدان
الممارسة النقدية. فلا يرهفون به شاعراً ولا يخفضون به آخر.

ولا شك هذا أن الشاعر العربي لاتزال تربطه خيوط رفيعة بالمنظومة

الجاهلية التي تم الارتداد والنكوص نحوها، فمادت في عصر بني أمية المصنوعات لتحتل الصدارة كصلاح ومادة خام لصناعة الشعر والنقد وأدى ذلك التحول في نظام الحكم من الخلافة إلى الملك إلى انقسام بيئات الشعر والنقد بتعدد العواصم السياسية (الحجاز/ الشام/ المراق) وأنتجت كل بيئة أغراضاً شعرية وموضوعات معينة تتناسب مع المعطيات الفكرية السائدة فيها، فعرف الحجاز بلونين من الغزل (لام وحضري/ عذري وعفيف) وسرعان ما سجل حضور المؤثر الديني، متجلباً في صورة ما كان يحدث بين شعراء كمر بن أبي ربيعة والمتلقين لشعره كعميد بن المسيب.

أما في الشام فقد فرضت سلطة الولاء السياسي لبني أمية غرض المدح، ليسهم في إرساء مشروعية حكمهم وربط تلك المشروعية بالشرعية التاريخية المتمثلة في ماضيهم الجاهلي والإسلامي، وأبرزت الصراعات السياسية حول طبيعة الحكم ووظيفته الشعر السياسي، فتوجه الشعراء (عبد الله بن قيس الرقيات/ عمران بن حطان/ الكميت بن زيد/ شعراء الفقائض) بصياغاتهم الشعرية لخدمة الأطراف المتنازعة والمفاضلة بينها بقدرتها على النيل من الخصوم والتأثير عليهم، وإضفاء الإشعاعية على النهج أو الطريق المتبع في تسيير دوائب الدولة والأطر المرجعية لذلك التوجه. وهي مهمة أنهطت وتجلت بوضوح في إبداعات شعراء المثلث الأموي خاصة وشعراء الأحزاب السياسية على وجه العموم.

وهي كل تلك المسيرة كان الشاعر يصطدم ويجد نفسه أمام يدي الحاكم الناقد، الذي كثيراً ما سفه خروج تلك الصياغات عن الأطر المحددة لها فهذا عبد الملك بن مروان يرد على جرير مطالع قصائد لسوء أثرها ووقعها في النفس ذلك الوقع والأثر الذي صقلته التجربة التاريخية للقرون السابقة أيام الرسول وخلفائه الراشدين.

وهنا تجدر الإشارة إلى إسهام السلطة بشقيها الديني والسياسي في النهوض والترقي بالممارسات النقدية حيث انتقلت من خدمة وحراسة الحق

والدين الخالد إلى النفع عن التوجهات السياسية لتلك الأحزاب مما جعل إصدار الأحكام لا يخرج عن العناية بالمضامين إلا أثناء التحولية من نقد المعاني إلى نقد القوالب النحوية والبلاغية فهما عرف بمتابعة عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق.

لقد دارت أول الأمر في دائرة النقل فسعت إلى موافقته والدفاع عنه، هيمًا كان يصدر عن الرسول الكريم - ﷺ - وخلفائه الراشدين من مواقف نقدية ماضية أو حاضرة، وسعت مع الملك لإرضاء الأهواء وكسب الولاء وتأمين الوضع السياسي والاقتصادي، هذا الولاء الذي جعل شاعراً كالفرزدق يكفر به لشكوكه في أحقيته، لتتأرجح نفسه بين مد وجزر، مد ما يفرضه الواقع الموضوعي من الولاء والمناصفة مع الأقران، وجزر ما تعتلج به النفس ويرتاح له القلب وهو ما نثر في قصيدته المضحية لزين العابدين بن الحسين بن علي ومواجهة هشام بن عبد الملك⁽²⁵⁾:

ولست قائلًا من هذا بهوائه العرب تعرف من أنكرت والعجم

إن سلطة المؤثر الديني بقيت تمارس حضورها، إذ لا يمكن لتلك المركزية العربية أن تُلغى جوهرها الديني بالانفتاح على الثقافات والحضارات المجاورة، فراححت تمحص وتدقق في النصوص المترجمة خاصة الهونانية، يراودها خوف من ضرب مضامين هذه الترجمات لأسس التمرکز العربي من جانبها العقيد وهو ما تفتن إليه الحجاج في نفيه للتبطل ونصر ابن عاصم اللبثي في الإشارة والتحذير من خطر المستعجمين على النص القرآني: «لقد كان الفتح الإسلامي جلل الخطر بعيد الأثر في اللغة العربية، كان بعيد الأثر في انتشارها، واتساع رقعها وكثرة المتكلمين بها، وكان بعيد الأثر في تسرب الفساد إليها وتطرق اللحن والتحريف»⁽²⁶⁾.

أدى ذلك علم النحو كحتمية لمواجهة ذلك الخطر، ليتخذ منها الحضرمي وسيلة لمطاردة الفرزدق ومثل المولود الجديد لبنة أساس في مشروع التمرکز العربي الذي قام على عهد العباسيين، ولكن مالم يثبت أن قل

ذلك التأثير ليناط الشاعر بتلك المهمة، فيقاوم تأثير الثقافات الوافدة، فيجهد بصياغته الشعرية طاقة الاستمرارية.

وأثناء الانفتاح الحضاري الكبير أيام بني العباس، ورغبة في بقاء الأصالة والتفرد تابع الخلفاء الأوائل بؤر التوتر التي تترصد أمس التمركز المربي، فذهبت لتراقب المعارف المترجمة: «أما بالنسبة للنصوص اليونانية للترجمة إلى العربية، فقد ظهر أن الترجمة كانت ترافق أحياناً بنوع من التمديد الذي كان فيه الأبطال والمعلم مثلاً يتمرضون لنزع صفة الأسطورة عنهم وذلك لتجنب لزجاج القارئ العربي»⁽²⁷⁾.

وكمرحلة ثانية اتجه الخلفاء لممارسة استجابات تخص الجوانب العقيدية عند العديد من الشعراء، هذه الاستجابات شملت ما يعرف بالزناقة والشمويين، ولعل عدم ابتداء الشعراء قصائدهم بالمقدمات الخمرية أمام الخلفاء دليل على الرقابة الشديدة لشعراء الثقافات الوافدة مثل شاعري الشموية لبشار وأبي نواس، الذين لا نعتقد جازمين أن قصائدهم بنيت وافتتحت بالحديث عن الخمر إلا عند مناداة الأصحاب والجلساء كحماد عجرد ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب مما يعني أن الإطار الديني كان وراء عملية التوجيه تلك لخدمة التمركز العربي، وهي حقيقة تقررها المستشرقة هيلاري كهلبارتيك: «إن عدم تمتع الشاعر العباسي بالحصانة أمر يتضح تماماً من خلال النواذر حول الخلفاء الأوائل - المنصور والمهدي والرشيد - الذين يستجوبون الشعراء حول أبيات تدعو إلى الريبة في قصائدهم وحول موقف الشاعر الكامن وراء هذه الأبيات»⁽²⁸⁾.

ولعل بشاراً كان كبش الفداء لهذه الحملة، ولم يتج منها أيضاً كاتب كابن المقفع الذي أفرزته التوسعات في رقعة الدولة والحاجة إلى الربط الإداري بين تلك الأقطار، لتنتقل تلك الاستجابات للفقهاء لإجبارهم على القول بخلق القرآن، مما أنتج خصماً جديداً للشاعر في البلاط - وأحياناً الفيلسوف - وما أيام المأمون إلا صورة جليلة لتلك التفيرات إذ سيطر المتكلمة

بقيادة أحمد بن أبي دؤاد على زمام الأمور، فالتحصرت الصراعات حول المسائل التي يتجادل حولها الفقهاء والمتكلمة (ابن حنبل/ ابن أبي دؤاد) وبنات الشاعر على الهامش إذ اكتفى أبو تمام بصياغة حوارية حول وقعة عمورية وما دار من جدل بين المعتصم والمنجمين مؤكداً مقولة من قال «إن الشاعر شاعر الأحياء والمناسبات».

ولعل تفنيد ذلك الزعم والمقولة هو الدافع لرحلتنا عبر صفحات هذا البحث أين سنثقف عند كل مرحلة مبينين مدى اتصاف الشاعر بها ومدى قدرته على الانفلات منها مسهماً في استعادة دوره التاريخي.

طبيعة العصر السياسية:

إن الحديث عن طموحات التنبي السياسية دون الإحاطة بطبيعة وظروف العصر المختلفة أمر لا طائل منه، إذ إن حجم تلك الطموحات متوقف على ما تمنعه المعطيات التاريخية من حيثيات عن العصر نفسه والتي من خلالها نستطيع أن نعطي مشروعية لها.

وإذا كان أغلب الباحثين يرجع ازدهار الحضارة العربية الإسلامية إلى تجاوزها المنجزات الأموية المتعلقة بالمصيبة، ذلك التجاوز الذي يطرح أكثر من تساؤل حول مدى نجاعة تلك السياسة المنتهجة خاصة ونحن نعرف أنه بعد تلك المرحلة - تقصد العصر العباسي - بدأ تراجع النقل أمام الموروث الهلني والثقافات الأعجمية المتجلية هي (فلسفة زرادشت/ ماني/ مزدك...) وما نتج عنها من حركات ثورية (الزنج/ القرامطة/ الزط/...)?

إن خطر الثقافات الواحدة على مكونات وثوابت الثقافة العربية الإسلامية لا يختلف حوله اثنان إذ يشهد ذلك السواد المعثري صفحة تاريخ العصر على الأثر البالغ الذي تركته (محنة خلق القرآن) التي تدل بوضوح على الانسجام بينها، مما أدى في المحصلة العامة إلى انقسام الذات العربية على نفسها، أتواجه الروم في الخارج أم تلتفت إلى المحنة في الداخل؛ وإذا

جاز لنا تلخيص أعمال المعتصم كلها في عبارة واحدة أمكن القول إنه قضى مدة ولايته كلها - وهي مدة ثماني سنوات وثمانية أشهر - في الصراع ضد خطرين رئيسيين ظلا يهددان أمن الدولة: خطر الخرمية بقيادة زعيمها بابلک الذي استولى على أذربيجان وتواطأ مع ملك أرمينيا وإمبراطور الدولة البيزنطية، فهدد ملك المعتصم وأهضى كثيراً من جنده... ثم الخطر الذي يمثله المعارضون للدولة من أهل السنة الرافعين لشعار «القرآن غير مخلوق»⁽²⁹⁾.

وقد انتهت هذه الثورات التي هزت بنهان الحضارة الإسلامية من داخلها، لتلوح في الأفق بوادر التفكك والمقووط النهائي على الرغم من محاولات التجنيف التي ما فتئ يقودها خلفاء تحملهم الفيرة على المروية والمجد العربي في مواجهة تلك الانحدارية: «وكان الخليفان المعتضد والمكفي في السنين الأخيرة من العصر السابق (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي) قد حال - والحق يقال - دون انحطاط المملكة فقد قضيا على الثورات الداخلية وضما إليها ولايات أصبحت مستقلة ولم يجدا مناصاً من اتخاذ موقف تجاه حال ممقدة، فكبحا بمهارة هائقة مطالب الموظفين الفرس»⁽³⁰⁾ ولكن ضغط الحركات السياسية المختلفة بالإطار الديني بدأ يأتي أكله في ميل بعض الخلفاء إليها بسبب ضعفهم وعدم كمال نضوجهم أدى إلى سيطرة بعض الأمراء الأتراك كمؤنس الخادم الذي كان يهرك دواليب الدولة دون الظهور في الصورة وعلى مسرح الممارسة السياسية، فاسحاً المجال لبروز الأطماع الأعجمية في نثر عقد الخلافة والتنازع على التقاط أكبر عدد من ضصوصه: «وقد بدا للخليفة دوماً وكأنه سيد المملكة، فهو الذي يختار وزيره الذي يحكم باسمه، أما في الواقع فلم يكن للخليفة المقننر بالله حرية الاختيار بعكم شلل إرادته الناشئ عن خوفه من المرتزقة الأتراك»⁽³¹⁾.

وازداد خطر الحركات السياسية التي مالبثت تتجدد وتقوم بعد خمود في أبواب جديدة محافظة على مضامينها الزرادشتية والمناوية والبابكية والمزدكية المعتمدة في عمومها على المعطيات اليهودية لجمهورية أفلاطون

الداعية إلى شيوعية النساء والأموال والتي أضافت وجددت في ذلك الأصل (جمهورية أفلاطون) فهدمت إلى إباحة الزواج من البنات والأخوات والتناسخ وتحريم ذبح الطير والحيوان، والزهد والتسكك والرهينة، لتتلقف الحركة هذه المعطيات وتجعلها أسساً للثورة، مسهمة في عملية الانهيار والتفكك إذ: «ثبت أن حركة اجتماعية دينية وهي القرمطية التي زعزعت المملكة حتى من مركزها في العراق، عجلت في حدوث هذا التفكك»⁽³²⁾.

وهي ظل ما شكلته هذه الحركة (القرمطية) من خطر على عقد الخلافة المتناثر، مانعة شرعية لكل طموح في التقاط والفوز بأكبر عدد من فصوص ذلك العقد الذي راح المنتبى يتلقف ويتتبع فصوصه، لعله يظفر بأحدها.

ثانياً: طموحات المنتبى السياسية:

في ظل هذا الجو الميامي المضطرب بعد تناثر الخلافة المركزية إلى مجموعة أطراف، برزت رغبات وطموحات اختلفت دوافعها حيث ناشد بعضها إنقاذ دونية الفرد، وسمى البعض الآخر لإدراك رفعة الجماعة، ولعل اعتلاء كافور الإخشيدي منصة السلطة دليل على مشروعية أي طموح مهما كان نوعه.

ولم تبتعد غلبة الحركات الثورية (الزنج، القرامطة...) عن ذلك محاولة إحداث تفهيرات على مستوى التركيبية الاجتماعية، مانحة شرعية لطموحات طبقات المجتمع المستغلة، ووسط هذه الأوضاع نشأ أبو الطيب المنتبى، وقد شكلت لديه كل تلك المعطيات دوافع ورغبة جامحة في خوض مغامرة لعلها تحمله لسدة إمارة من تلك الإمارات ولو كانت بمرتبة النجوم⁽³³⁾.

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم

ولابد أن لتلك الرغبة دوافعها وأسبابها التي تحملها السيرة والنص على حد سواء حيث شهدت فترة صباه جملة من الأحداث جعلت تلك الدوافع تكون أكثر ترسخاً وإيقالاً في النفس، من وضع أمني نتجها لغارات القرامطة المتكررة على الكوفة وفقدان الحنان الأبوي بعد وفاة أبويه وهو صغير إلى شعور بضعة النسب - ببطلان رواية الانتمساب الطوي - وهجاء خصومه له⁽³⁴⁾؛

أي فضل لشاعر يطلب الفضل حل من الناس بكرة وعشياً
عاش حيناً يبيع في الكوفة الما ء وحيناً يبيع ماء المحبا

وفي هذين البيتين يذهب خصومه إلى الإنقاص من قدره بتغييره بمهنة أبيه (عبدان السقاء) فالذي كان أبوه بائناً للماء لا ضرر أن يبيع ماء وجهه، وكل ذلك ولد شعور بالامتناع ورد فعل لذلك الشعور وبالنقص والدونية، ليهول في النهاية حباً وزغبة هي إشباع غريزة حب الظهور والبروز على مسرح الأحداث، ظهور تكلفة القوة والرجولة والتمسب للسيف والرمح⁽³⁵⁾؛

أنا ابن اللقاء، أنا ابن السقاء أنا ابن الشراب، أنا ابن الطعان
ليظهر هذا الانتمساب في اتخاذ السيوف وسائل لإدراك الشرف العظيم، فالمجد دونه لا يتحقق، إذ لا تبلغ المصلح والأمال بالتمني والوعود⁽³⁶⁾؛

أليست الحاجات إلا نفوسكم وليس لنا إلا السيوف وسائل

وهو لا يطمع في مجد يدرك بمماقرة كؤوس الخمر أين يصبح طموحه صورة من آمال ملوك عصره المتردي الذي راح يوزع دواليب إدارته في مجالس الخمر واللهو والمجون، فالكفيل بتحقيق المجد على حد ما تمنحه البيئة السياسية من معطيات هو السيف دون سواء⁽³⁷⁾؛

لا يحسن المجد زقاً وقبيحة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر

أضف إلى تلك الدوافع حساسيته الشديدة من وضعه الاقتصادي الذي كان يشعره بالدونية والضعف بالنسبة لأقرانه في مدارس أشراف العلويين: فاختلاف بالرغم من حاله المتواضعة إلى كتاب فيه أولاد أشراف الكوفة، ولا ريب في أنه تحمل تلك المضايقات التي يلقاها تلميذ فقير ضائع بين رفاقه الأغنياء⁽³⁸⁾، ولكن الذي يثير التساؤل، كيف أن ذلك الكتاب خاص بأولاد أشراف الكوفة ويدخله فقير كالمكتبي ابن عهدان السقاء؟

إن هذا التساؤل يجعل من رواية أن أباء من العلويين لها سندها المنطقي، إذ نفع من جديد تحت سلطة الاحتمال التي أسرت الأستاذ بلاشير، بأن تعلمه وثقافته الأولى كان منبهما تلك المدرسة التي يكون لها باع طولي في تفرغ أبي الطيب، والذي سنحاول أن نشيته فيما يأتي من صفحات هذا البحث.

لقد أنتجت تلك الدوافع والمعطيات امتلاك أبي الطيب لنفس كبيرة تعب في مرادها جسمه جمعت النقد والدارسين يذهبون إلى الحديث وتأسيس نظرية العظمة لديه، فيليبيا الحاي يقول: «طبع المكتبي على المتجنية، لا يجد لذاته مثيلاً بين الناس من أعلاهم إلى أدناهم، وهذه الطبائع ظلت في قاع نفسه»⁽³⁹⁾ وذلك ما نثر عليه في نصوصه الشعرية⁽⁴⁰⁾؛

أى محل أرتقى أي عظيم أتقى
وكل ما خلق الله به وما لم يخلق
محترق في همى كشجرة في مفرقى

ومن الأمور التي تزيد من تجلي رغبة البروز والظهور على مسرح الأحداث، ما روته كتب التاريخ عن حادثة النبوة وما انجر عنها من سجن «إذ دانت له المسلمية وباديتها والقرى الضارية بينها وبين حمص»⁽⁴¹⁾ إعجاباً بقدرته الأدبية واللغوية إثر تهديه في الشام هذه القضية التي اختلف حولها الدارسون اختلاف أصابع اليد ووقفوا عندها وقوف الحائر - كما نقف نحن

هنا - فعلى حسين يناقشها ديكارتيًا ويقول عنها «إنها شطحة من شطحات أحد النحويين آنذاك»⁽⁴²⁾.

ومهما يقال حولها فإن قصائد المتنبي ومضامينها ومناسبتها تبقى دليلاً على ذلك، ولعل قصيدته التي بعث بها إلى صديق أبي دلف التي ضمنها بقائه على كبريائه وصبره وتحديه لمنعه سجنه⁽⁴³⁾:

كن أبها السجن كما شئت فقد وطئت للحوت نفس معترف
لو كان مكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف

هنا مناسبة لهذه القصيدة إن لم تكن صياغة لتحدي ذلك الردع الذي جوبهت به نبوة أبي الطيب، ذلك التحدي الذي تحول إلى استعطاف للؤلؤة أمير حمص متزلفاً إليه شاكياً **تنهؤ** حاله⁽⁴⁴⁾:

دعوتك لما يراني الهلى وأوهن رجلي ثقل الحديد
وكن فارقاً بين دعوى أردت ودعوى فعلت بشأو بعيد

وقد بذل من أجل ذلك المطمح النفس والنفيس. فظل مرتحلاً بين تلك الإمارات باذلاً كل ما يستطيع⁽⁴⁵⁾:

أوانا في بيوت البدو رحلي وأوتة على قتب البعير
وأسري في ظلام الليل وحدي كأني منه في قمر منير

ولكن ذلك كله لا يوازي ما روي عن اتصاله بالحركة القرمطية - إن صححت تلك الرواية - والتي سنحاول أن نفحص في الآراء النقدية والتاريخية والنصوص الشعرية لننفي أو نؤكد ذلك الاتصال.

1 - اتصاله بالحركة القرمطية:

قبل أن نخوض في إثبات صحة أو بطلان العلاقة بين الشاعر

والحركة، يجدر بنا أن نزيح بعض القبار عن حقيقة تلك الحركة وأهدافها، ليسهل علينا الوقوف على دلائل تلك العلاقة من خلال المقارنة بين مضامينها ومعاني النصوص الشعرية وما حملته السيرة.

إن القرمطية من حيث القلب لا تخرج عما يقرره إبراهيم حركات: ويظهر من مقابلة المصادر الإسلامية أن الحركة نسبت إلى قرمط الذي اسمه الحقيقي حمدان، ولكن لا يعرف شيء عن نسبه، ويذكر الطبري الذي عاشه وأدركه لمدة غير قليلة أنه قدم خوزستان وحل بإحدى قرى سواد الكوفة، حيث أظهر الزهد والتقشف، وكان يتكسب من الخوص ومرضى مدة فتولى رعايته بالقرية نبطي يلقب بكر ميتة، أي أحمر العينين وانتقل وصفه إليه وأصبح قرمطة ثم قرمط⁽⁴⁶⁾.

ويسهر زكي نجيب محمود في المسار نفسه: «فلقد سميت - باطنية - لدعوة أنصارها أن لظواهر والأخبار بواطن تحري في الظواهر مجرى اللب من القشرة ولكنهم كذلك كانوا يسمون «القرامطة» نسبة إلى رجل يدعى قرمط⁽⁴⁷⁾، أما مضامينها، بالإضافة إلى ما يطرحه زكي نجيب محمود فهي من فروع الإسماعيلية، وهي بفكر القرن العشرين ثورة ونزعة اشتراكية، هدفت إلى تحقيق ما عرف بنظام «الألفة» بين الناس، حيث جعلوا ما يملكونه مشاعاً بين الجميع (الأموال/ النساء/ الأولاد) حتى لا يبقى بينهم فقير أو غني، وهي في رأي البعض الآخر ثورة سياسية مغلقة بالإطار الديني المغالي، فتاروا ثورة شرسة وشنوا حرباً ضروساً على الطوائف بالكعبة لاعتقادهم أنها عبادة للأصنام والأحجار لذلك خرب زعيمهم أبو طاهر الجنابي الكعبة ومكة ودك أركانها وأخذ الحجر الأسود، حيث مكث عندهم اثنين وعشرين عاماً، كما عرف عنهم سفك الدماء وخاصة قتل الحجيج في الحرم، وقد ظهرت في واسط والكوفة والبصرة، هذه المنطقة الخصبة للدعوات الثورية (البابكية/ الزط/ ثورة المقنع الخرساني.....) ذات الخليط السكاني من العرب والأنباط والزنج.

ولعل هذا الاختلاف حول أسبابها ودوافعها، امتد ليشمل اختلاف النقاد والدارسين حول حقيقة قرمطية الشاعر؛ إذ إن الفهم المتباين لهذه الأشعار والمعتمد على التأويل جعل الدراسات التي حاولت الإطاحة بحياة المتنبي تارة والتي تتبعت أطوار حياته تارة أخرى تنفي قرمطيته اعتماداً على ما روي عنه، وعلى المعاني التي حملتها أشعاره المتفقة أو المختلفة مع الخلفية المذهبية للحركة القرمطية، فحُبهم للموت وسفك الدماء جعل عميد الأدب العربي يركز على قوله (48)؛

إلى أي حين أنت في زي محرم حتى متى في شقوة وإلى كم؟
والأقت تحت السهول مكروماً تمت تقاس السبل غبر مكروم
لشب وإثقالاً بالله وثبة مجناً يرى الموت في الهيجا جنى النحل في الفم

لثبت اتصاله بهم داعياً من دعائهم، مؤلباً قبائل كلاب وكنب وتغوخ؛ وهذه الأبيات الثلاثة التي استبقاها المتنبي كاهية كل الكفاية لإثبات أن الغلام قد عاد من البداية القرمطية وهو قرمطي الرأي متحفزاً أن يكون قرمطي المصرة أيضاً، وفي هذه الأبيات الثلاثة جزالة بدوية لا تغفى (49).

بينما يرى فيها أندرية ميكال استعادة من الحركة لاعتلاء منصة السلطة وتحقيق الآمال والمطامح؛ دُثمة نقطة أخرى في حياة الشاعر جديرة بأن نعيها اهتمامنا هي ثورته وتلقبه بالمتنبي ولن أعود هنا إلى النظرية التقليدية التي تصر على وقوع الحادثة ولا نظرية كراتشوفسكي التي تدحضها ولا نظرية بلاشهر الوسيطة التي تجمل من هذه الثورة - وهي تقر بواقعتها - تجمل منها تظاهرة لطموحات شخصية قبل أي شيء آخر، استفادت لعلها، ويشكل خاص من الحركة القرمطية إلا أنها لا تنتمي إليها (50).

وحتى لا يتيه القارئ بين حادثة النبوة والاتصال بالحركة، فإن النقاد المؤرخين تفرقوا شذراً مذن حول سفر الشاعر إلى البداية، وجعل بعضهم كله

حين ذلك السفر سفرأ لتشر الدعوة القرمطية كداع من دعائها أما الأستاذ بلاشهر فرأى فيه خروجاً لاكتساب الموهبة الكلامية التي تتطلبها الشاعرية: «ولذا وجد أبو الطيب نفسه إجمالاً في وضع أحسن مما كان عليه في الكوفة يمكنه من اكتساب تلك الموهبة الكلامية التي لا غنى عنها لمن يريدون أن يتماطوا الشعر»⁽⁵¹⁾ ولكننا نعر على رأي مصطفى الشكعة الذي أدلى بدلوه في هذه المسألة ليكون مرحلة وسطية بين العميد والأستاذ: «ومجمل القول إن أبا الطيب كان قرمطي المقيدة في صباه الأول، قرمطي السيف والعزم - إن صح هذا التمييز - في فترة طويلة من شبابه»⁽⁵²⁾ وما وسطيته هذه إلا لخدمة المحاكمة التاريخية للمتنبي التي مارستها بنت الشاطئ وعلي الجارم والعقاد والعميد...

وقد اقترن تباين هذه الآراء في اتصال الشاعر بها بتشتت أسبابها ودوافعها إذ رأى فيها ثورة اقتصادية مثلت امتداد لثورة الزنج، فيوسف العش يقول عنها: «فحسين الأموازي يسأل حمدان قرمط عن أهدافها فيقول: «أمرت أن أروي هذه القرية وأغني أهلها وأن أنقذهم من الفقر وأضع بيدهم ثورة أسلافهم»⁽⁵³⁾.

ويتبين من خلال ما يطرحه العش هدف هذه الثورة التي غلب عليها الطابع الاجتماعي والاقتصادي بالمقارنة مع الجانب الديني الذي رأى فيه البعض امتداداً وتتممة للحركة البابكية ذات الأهداف الميسانية المغلفة بالخلاف الديني، غير أن أدونيس يصورها على أنها ثورة طبقات كادحة ومستقلة ضد الطغيان الإقطاعي الذي شهدته المناخ المتعفن للعصر العباسي الثاني: «وكان المناخ الاجتماعي والاقتصادي والميساني ملائماً لانتشار أمة دعوة ذات طابع جذري وعنفي، فقد انضاف إلى الطغيان السياسي بدءاً من أواخر القرن الثاني الهجري طغيان اقتصادي واجتماعي، تجلى في ظهور طبقة إقطاعية سيطرت على أملاك الفلاحين الصغار فكانت هناك طبقتان، غنية تملك كل شيء وفقيرة معدمة»⁽⁵⁴⁾.

ويمنحنا الطرح الأندونيمسي في عدم النصف في الاقتراب من هذه الثورة التي قامت على أساس الصراع الطبقي بالمرجعية الغربية والممارسة المفاهيمية الغرامشية لنمارس تبينة منهجية تكفل لنا الابتعاد على المقاربات التعميفية التي كثيراً ما مورست في عمليات تحريك التراث، وضوى هذه التبينة قائمة على التشابه بين الثورات الثلاث (الصعلكة/ القرمطية/ الاشتراكية) من حيث اشتراكها في إبعاد المعطيات الدينية ومناشدة العدالة الاجتماعية، سنلحظ في ذلك دراسات كل من يوسف خليف (الشعراء الصماليك في العصر الجاهلي) الذي رأى في الصعلكة ملاح وبنو اشتراكية قبل الأوان، وسعد الدين السيد صالح (انهيار الشيوعية أيام الإسلام) ورؤيته القرمطية الرؤيه نفسها بدعوتها إلى شيوعية ما يملك أفرادها، وهو ما يتعارض مع رأى وطرح أدونيس حول تطلع الطبقات الكادحة من فلاحين إلى ثورة تنقذهم من ما هم فيه: «وهكذا انتشرت الملكيات الواسعة، وتقلصت الملكيات الصغيرة مما دفع الفلاحين إلى التذمر والتعاون، فالتهمز لقبول أية دعوة يرون فيها طريقاً لتحررهم»⁽⁵⁵⁾.

ولم تكن حال المنتبي لتبعد عن حال أولئك الفلاحين والطبقات المستغلة مما دفعه للاختيار بين العيش البسيط ومناشدة الموت، الذي قد يكون كافياً كل الكفاية لإدراك المطامح ونيل المجد، فالمنتبي من طبقة كادحة كون أبيه سقاء بعيداً - عن رواية علوية أبيه - فهذا الوضع المادي المتردي الذي سبب له تلك المضايقات في كتاب أشراف العلويين دفعه إلى الثورة ومعايرة المنايا بامتطاء الحركة القرمطية التي مثلت تخليصاً له ولأمثاله من الفقر المدقع والهزوف الاجتماعية المتردية بسبب تركيز الثورة وجعل الأموال والمقاربات في أيدي كبار التجار والملاك الإقطاعيين، فشعره كان دعاية لتلك الثورة بالحديث عن الفقر⁽⁵⁶⁾:

إذا لم نجد ما يهتر الفقير قاعداً فقم وأطلب الشيء الذي يهتر العمرا
وقد وجد أبو الطيب المنتبي ما يطمح إليه في الأسس والمبادئ الثورية

القرمطية، فراح يسوغ مبادئها ويبلور مظاهرها مسهماً في تعبئة قبائل كلب وكناب وتتوخ أبرز القبائل المنتصرة والمؤيدة للثورة القرمطية، هذه القبائل التي يقول عنها بطرس البستاني: «هاجتمعت إليه بعض القبائل الضاربة في بادية السماوة بجنال الكوفة وما يليها من مشارف الشام كبني كلب وكناب وغيرهم، فأبو الطيب في اعتماده عليها قد استنصر رجالاً لا يأثرون في موازنة الحروب، ومقارعة الخطوب»⁽⁵⁷⁾ ونقف من جديد في مفترق الطرق حول الفصل في قضية النبوة وخروجه داعياً من دعاة القرامطة، ولكن في كلتا الحالتين، فأبو الطيب رفض الأوضاع السائدة وسمى إلى الثورة عليها والإسهام في التوجهات القرمطية التي نجحت في نحت اسمها على خريطة الواقع العباسي خاصة بعد هجوم أبي طاهر الجنابي على البصرة: «لقد عاد زعيم قرامطة البحرين بعد هدنة دامت ثمانين سنة، إلى مناوشة جنود الخليفة المقتدر بالله، فهاجم البصرة سنة 311هـ/923م، وباضت قواهل العائدين من مكة في نهاية تلك السنة كما اعترض القواهل الناهية من المراق إلى الحجاز فشنت شمل الحجج وحاميتهم ثم انتهز فرصة الذعر الذي دب في النفوس، فدخل الكوفة فنهبها وعاد إلى البحرين مثقلاً بالغنائم الوافرة»⁽⁵⁸⁾.

إن ذلك الحضور الفعلي للقرامطة في الواقع العباسي وحيثياته ذهب بأبي الطيب إلى أن يحلم ولما لا بزوال دولة مؤمن الخادم، والمناصر الأعجمية التي تقلبت على العرب، والرغبة الشديدة في إرواء السهوف من دمائهم والظهور الكاسرة من لحومهم⁽⁵⁹⁾؛

أيملك الملك والأسياف هامة والطير جائعة لحم على وضم

فالسيف وسائل لإدراك المظالم بتخليص الطبقات الكادحة من استغلال دولة الخدم بمناصرة الهجومات القرمطية والدعوة لمبادئها وتبرير أساليبها وإضفاء الشرعية على منهجها في إنقاذ طبقات المجتمع تلك، فالحق يقف على قول أبي الطيب⁽⁶⁰⁾:

لقد تصبرت حتى لات مصطبر فالآن أقتحم حتى لات مقتحم
لأتركن وجوه الخيل ساحمة والحرب أقوم من ساق على قدم
بكل منصلت مازال منتظري حتى أدلت له من دولة الخدم
شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة ويستحل دم الحجاج في الحرم

يرى التشابه بين هذه الأبيات الشعرية وبين المنهج القرمطي في القاموس المستعمل (الدعوة إلى الحرب/ سفك الدماء/ سفك دماء الحجيج في الحرم/ الصلوات الخمس كنواهل...) فمناصر الثورة التي تحملها هذه الأبيات وغيرها دوت أصقاع الأرض لتبلغ مسامع الحاكم الإخشيدي القائم بالأمر في هذه المنطقة التي نزلها المتنبئ مما لا شك أنه أشعره بالغضب لأنه: «وجد فيه ثائراً خطيراً، وهو ضوياً مزعجاً يعد وجوده خطراً على سلامة الدولة فالقى لؤلؤ الفوري وإلى الإخشيديين على حمص القبض عليه وألقى به في غياهب السجن وكان ذلك في أواخر سنة 321 وأوائل سنة 322»⁽⁶¹⁾ فلقد اتفقت المبادئ الثورية القرمطية المعتمدة على السيف منهجاً وطريقاً للموت ورغبة الفتى في تأمين العيش المميز والقضاء على المشاوة والذل فالموت تحول عنده من صورته المخيفة المرة إلى عمل نحل ذي طعم حلو⁽⁶²⁾؛

وعند المقارنة بين الطرح الفرامشي وتضيفه للمثقفين الذي يبسطه الجاهري: «إن المثقفين بما هم مثقفون لا يشكلون طبقة مستقلة بل إن كل مجموعة اجتماعية لها جماعة من المثقفين خاصة بها، أو تعمل على خلقها وظيفتهم القيام لها بدور أداة الهيمنة ووسيلة السيطرة وتحقيق الانسجام داخل المجموعة وبذلك يتحقق وضع المثقف من خلال المجموعة الاجتماعية التي يخدمها، من خلال الدور الذي يقوم به في السياسة والسيطرة التاريخية، فيكون مثقفاً «تقليدياً» عندما يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الآيلة للزوال ويكون مثقفاً جديداً، ناقداً عندما يساهم في تعبئة المجموعة الاجتماعية الصاعدة ويلورة مطامحها وأهدافها»⁽⁶³⁾، وبناء على

ذلك فإن أبو الطيب مما نظر له غرامشي وبسطه الجابري محاولاً التفسير له بممارسته المفاهيمية؟

إن عدم مشاركة أبي الطيب في الإغارات القرمطية تلك (315هـ/ 316هـ) يجعل تصنيفه ضمن العضوية التقليدية باعتباره مثقف طبقة آيلة للسقوط، خاصة وقد انفصل عن طبقة الاجتماعية وبقي متمكناً وراء قلاع الفكرية متترجاً على القرامطة وهم يخوضون معاركهم وصراعاتهم في أبراجه العاجية، نقول الآيلة للسقوط لأن نجم البويهيين زاد لمعاناً حيث بدأوا يسيطرون على الخلافة لمعقد معهم القرامطة معاهدات ومواثيق وتحالفات أبرزها كان ضد العدو المشترك (الحمدانيين)، ولكن كيف نفسر القبض عليه من طرف والي الإخشيديين أبو لؤلؤة الفوري وسجنه إثر ذلك؟

إن هذا التساؤل يميننا إلى نقطة الصفر، لتستقط القرمطية عن أبي الطيب أو النبوة كما يطرح البعض، **إلا أننا نعتز** في شعر أبي الطيب على لوم للنفس قبل تعنيف الآخرين، فلا يلامون قبل أن يتعلوا بمكارم الأخلاق وطلب المعالي والرغبة في إتيانها، وهو يشير إلى الزمن الذي عز عليه أن ينجب كراماً⁽⁶⁴⁾؛

وإنما نحن في جيل سواسية شر على الحر من سقم على بدن
وإنني لأعذرهم مما أعنفهم حتى أعنف نفسي فيهم وأني

ويذهب عبداللطيف شرارة لوقف وقفة المتأمل عند الأبيات مجيباً عن ذلك التساؤل، فيحدث عن اتصال أبي الطيب بواقعه ومجتمعه وعدم تقوقعه على نفسه فيشهد له بذلك: «الصلة الدائمة بواقع الحياة والناس من حوله التي يكشف عنها البيت الأخير «إنني لأعذرهم» الذي يضعنا على يقين أنه لم يدع النبوة جاداً ولا كانت دعواه عن حمق أو غرور أو جهالة، وإنما كانت «خاطرة» شعرية أملها عليه طموحه إلى الإصلاح الشامل الذي كان حليماً يراوده في مطلع صباه، فلما أودع السجن تنبه، وتبين في لحظات تنبهه وصفاته إلى أن قصده لم يكن على شيء من السوء الذي فهموه به»⁽⁶⁵⁾.

ومن خلال ذلك يصدق طرح طه حسين والأستاذ بلاشهر إذ خرج أبي الطيب المتنبّي داعياً من دعاة القرامطة ينشر مبادئهم بشعره دون تصريح متغذاً من تضمين تلك المبادئ سبيلاً إلى تحميم طبقات المجتمع العباسي خاصة تلك القبائل العربية المهيأة لتلقي كل دعوة كما يقول أدونيس، وهو ما جعلنا نقول بمحاولة الاستعادة الشخصية لأبي الطيب من صعود القرامطة وسيطرتهم على الأوضاع، وما حاول شرارة أن يبرر النبوة من خلاله والتي شذت عن تلك الصورة التي رسمها المخيال المصري للمتنبّي في صورتها المأمة.

ووفقاً لذلك فالمتنبّي مثقف عضوي جديد ناقد واثق على الأوضاع المسائدة ولكن ما هو المبرر لإخفاء الشاعر قرامطيته بعد اندحار القرامطة؟ أهى آلام المسجن التي دفعت إلى التخلي عن عضويته الجديدة أم بقاؤه على قرامطيته حمل جديد لصحيفة التلمس؟

ينهب الدكتور طه حسين إلى أن اندحار القرامطة وانهزامهم على يد جيوش الخلافة تارة وعلى يد الحمدانيين جيوش الخليفة تارة أخرى، هذا بالشاعر إلى مفادرتها: «وقد رأيت أن جلاء القرامطة على الكوفة، وانهزامهم عن العراق وارتدادهم إلى البحرين، قد حمل الفلام أن يجعل هو أيضاً عن الكوفة لا إلى البحرين، بل إلى الشام بعد أن مر ببغداد مروراً بهرباً وأنا أعتقد أن الفتى أخفى قرامطيته بعد انهزام القرامطة»⁽⁶⁶⁾ إلا يجعل ذلك من أبي الطيب حسب المعطيات القرامطية مثقفاً عضواً تقليدياً، فقد ارتبط بطبقة زائلة أو هي طريقها إلى الموت نتهجة لبزوغ نجم الحمدانيين والتحالفات مع الخليفة؛ إذ صاروا سيفه الذي يؤدب به الخارجين عليه ويسنده إذا أخذ بتلابيبه حكماً بني بويه، ولا يعني انهزام القرامطة سنة 338هـ على يد الحمدانيين زوال خطر القرامطة عن البلاد العربية، وزوال حضورها في صنع حيثيات الواقع العباسي.

والحال نفسه فهما يتعلق بالنبوة، فالسجن وآلامه ومصاعبه ترك الأثر

البليغ في نفسية الفلام بعد مرحلة انطلاق وحرية، ليجد كل تلك الأمور قد فقدت في غياهب السجن المظلم ولعل ذلك ما ذهب به إلى تغيير أسلوب طموحه متخذاً نبوته الشعرية وسيلة لمحاولة كسب المجد بعد فشل أسلوب الثورة المملنة إذ: «يخرج المتتبي من حمص بل من جنوبي الشام كله حيث ييسط الإخشيدون سلطانهم، وهو في حالة نفسية سيئة فقد تحطمت آماله التي كان يطمح فيها، ولم يظفر من الفتيمة إلا بالإياب وهو لا يعرف شيئاً عن مستقبله المجهول، ولا يدري إلى أين يتجه، ولا ماذا يفعل، فهو غريب، مشرد، فقير، معدم، يائس، بائس، ولم يجد أمامه إلا أن يعود إلى شمالي الشام بعيداً عن ملك الإخشيديين، ليستأنف حياته الماضية البقيضة إلى نفسه التي طالما شكها منها، حياة بهج الشعر في سوق الكساد»⁽⁶⁷⁾.

أين سمى للاتصال بالحمدانيين عن طريق أبي العشائر الحمداني ابن عم سيف الدولة في أنطاكية، ليتوافق ذلك مع هزيمة القرامطة سنة 338هـ: «وكان له ما أراد والتحق ببلاط الأمير سنة 338هـ، وإذا ما ذكر الحمدانيون ذكر القرامطة في الحال، ذلك أنه ما من فرسان أوقفوا بالقرامطة وهزموهم، وفرفروا شملهم وأعملوا السيف في رقابهم مثلما أوقع بهم الأمراء الحمدانيون»⁽⁶⁸⁾.

ومن خلال ذلك كله يقف القارئ على اضطراب في تصنيف أبي الطيب في هذه المرحلة، إذ يصعب ذلك نتيجة لكثرة الروايات والآراء المتعارضة التي حالت دون حصول ذلك، فلا نستطيع أن نجزم لماذا خرج أبو الطيب إلى البداية؟

2 - الإقامة الحمدانية والدفاع عن العروبة:

تصادفنا ونحن على عتبة الإقامة الحمدانية إشكالية التعامل المنهجي من حيث المرجعية والممارسة المفاهيمية وما تؤسس من منظومة مصطلحية، فمن المقاربات التفسيرية تمرير المرجعية الغربية والجهاز المفاهيمي الفرامشي ذو المخزون المفهومي الماركسي لمحاولة تفسير هذه الفترة والإحاطة بجوانبها

للمختلفة إذا عرفنا أن المرجعية الحمدانية المركزة على المخزون المفهومي العربي الإسلامي تتعارض عقدياً وفكرياً مع الإيديولوجيا الماركسية التي تستبعد الدين من حلبة الصراع.

إن هذا الإبعاد نفسه مارسه الفكر الاستشراقي عندما حصر دائرة الصراع في تلك الفترة داخل الإطار القومي منكرًا حضور الإطار الديني، وهو طرح يصدق على أطر الصراع.. غير أن إلحاق التناحر العربي البيزنطي به، أمر بجانب الصواب، ذلك الزعم الذي يطله حسن الأمrani مؤكداً تلاشيه: «إن الإشادة بالعروبة والانتصار للعرب واضح في شعر المتنبي، ولكننا لا نحتاج إلى جهد كبير لنعرف أن الحس الإسلامي في شعر أبي الطيب كان قوياً، وحسيناً أن نعود إلى روميته، حتى يتجلى فيها ذلك الصراع بين الشرك والتوحيد والكفر والإسلام»⁽⁶⁹⁾.

وذلك يعني ضعف الدين وقوة العصبية، وهي النقطة المركزية في عملية الفصل بين العروبة والإسلام هذا الفصل الذي يتفبه المتنبي، ويؤكد تلازم الحس الديني والقومي من خلال التجربة التاريخية للحضارة العربية الإسلامية في قصيدته المشهورة «وصف معركة الحدث»⁽⁷⁰⁾:

ولست مليكاً هازماً لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم
تشرف عدنان به لا ربيعة وتفتخر الدنيا به لا العواصم

وينطقنا ذلك لا محالة إلى بسط إشكالية الإطار المرجعي الذي لا تختلف عن قضية المصطلح وقضايا كثيرة تطرحها علاقة الأنا بالآخر، إذ بات الاشتراك باد في حجم المعاناة من ذلك الحضور الدائم للمفاهيم والمرجمات الغربية المستعمارة، التي احتكرت التفكير والاشتغال على القضايا الفكرية داخل إطارها، مما يحيل في النهاية إلى التماهي التام، ليبقى التماثل فقط على مستوى إنتاج تلك القضايا بلغة الضاد، لذلك وجد «المتقف»: «نفسه في قطعة مع جنوده التراثية، ومع مضامين الإيديولوجيا العملية»⁽⁷¹⁾.

إن كل ذلك يشكل حضوراً وشرطاً أساسياً لإتجازات المثقف، ووعيه الكامل ببنى مجتمعه فالانفصال عن تلك البنى يجعله كما يقول علي حرب مصاباً بوهم النخبة، الذي يحول دون التمكن من صياغة المشاريع الفكرية، ومجابهة الأوضاع التي لا تخدم مجتمعه انطلاقاً من المعرفة الدقيقة بالمسافة بين الواقع والمثال، تلك المعرفة التي لا تؤمن بالقطيعة الجذرية ولا الجزئية مع الجذور التراثية إذ: «تشكل الخلفية الإيديولوجية والمقدنية عاملاً أساساً ومسألة ضرورية في عطاءات المثقف وإنتاجه المتعدد»⁽⁷²⁾، فهي ما تلبث تثبت حضورها كمبروزون مفهومي ونظري يفرض نفسه كمركز في الاشتغالات الفكرية والتصورات والمواقف تجاه الظواهر التي يفرزها الواقع الموضوعي.

إذاً لقد شغل الإطار المرجعي ومنظومته المصطلحية بال المشتغلين على مختلف القضايا الفكرية، فأولوا الاهتمام به قبل الحديث عن عطاءات المثقف وإنجازاته، من غالي شكري إلى الجابري ومن حرب إلى محفوظ، مدركين أن: «لغياح الإطار المرجعي الثقافي للمثقفين المربية والإسلامية، المنبثق من الذات الحضارية والموروث الثقافي والاجتماعي المحلي الكثير من المردودات السلبية والآثار السيئة»⁽⁷³⁾.

أما فهما يخص المنظومة المصطلحية فإننا نعرض على ما يطرحه أبو حيان التوحيدي في المقابسات، وببساطة محمد عابد الجابري عن القرن الرابع الهجري باعتباره عصر اللامركزية والدول المستقلة إذ كان: «عصراً خالياً من أي مشروع ثقافي أو سياسي للدولة ككل، وأصبحت كل إمارة بل صار كل ذي جاه أو سلطان يزين مجلسه بالعلماء والكتاب والأدباء والشعراء، فظهرت فئة من المستهلكين للثقافة الأخذين من هنا وهناك «المقابسين» الحريصين على المشاركة في كل علم والإدلاء فيه بدلو خلال المناقشات والمقابسات التي كانت تزخر بها المجالس الثقافية، سواء مجالس الأمراء والوزراء أو المجالس التي كان يعقدها هؤلاء المثقفون في بيوتهم أو في مكاتب الوراقين التي اشغل فيها الكثر منهم كنسخا لكسب قوتهم»⁽⁷⁴⁾ ويطلق الجابري على هذا النوع من المثقفين صفة اللانتمين حيث: «لقد كان فيهم

المنطقي والمفلسف والفقيه والنحوي والأديب والكاتب وكان منهم المشاركون في هذه الألوان من الثقافة جميعاً بنصيب، على أن مشاركته في شتى المعارف والفنون خالية من أي مجهود إبداعية⁽⁷⁵⁾.

في هذه المرحلة تتعاقد السيرة والنص في إثبات فاعلية المتلقي من خلال مقابساته وقلمه لإقامة مشروع ثقافي ثوري يتصدى للأطماع البيزنطية والفارسية والفن الداخلية (بني كلاب) - ذات الولاء القرمطي - التي اتفقت أطماعها وطموحاتها على احتواء يمارس على بقايا المركزية (الحمداينين)، وفي ذلك مبعث للتساؤل عن مدى إسهام مقابساته وفاعلية أشعاره (قلمه) في رد حملات العجمنة والأطماع البيزنطية والدفاع عن التوجهات الحمداينة؟

يقف المتصفح لشعر المتلقي وسيرته على ممارسة المقابلة في مواجهة سيطرة المنصر الأعجمي على التركيبة البشرية وتطورات المجتمع المستجدة، مما أدى إلى ممارسة الاختراق الثقافي هي الثقافة العربية الإسلامية، متخذاً من الزنينة والشموية أسلحة لبلوغ ذلك المرام. فتكلمت الزنينة بضرب الثوابت العقائدية معتمدة على معطيات الثقافة الهلينية (اليونانية/ اللاتينية) بتكريس لامحدودية العقل وتحكيمها في مختلف وأهم القضايا الموكبة لتطور الحياة، متجددة كل مرة في سورة جديدة مركزة على الأسس نفسها فقد أدركوا: «أنهم لو قضوا على هذا الدين لكان ذلك قضاء على الحضارة العربية والمهابة العربية، فمضوا بها جمعون الإسلام ويكيدون له، ويعملون على نشر الديانات والمذاهب الفارسية من ماثوية وزرادشتية ومزديكية، واقتربن تعصبهم ضد العرب بتعصبهم ضد الدين، الذي جاء به العرب وتعصبهم للفرس بتعصبهم لأديان الفرس ومذاهبهم»⁽⁷⁶⁾ هذه المذاهب التي رأت في نفسها البديل الملقن والممكن لتلك المركزية الثقافية العربية.

أما الشعوبية فلم تدخر جهداً لمحاولة تشويه ذلك الماضي والحاق العيوب به باعتباره يشكل حضوراً دائماً في وعي الإنسان العربي في كل عصر، إذ كانت ترتبط فيما بينها بضيوط ولو بدت رهيبة إلا أن الوعي بذلك

بات يفرض نفسه إذ إن: «صورة العصر الجاهلي في الوعي العربي لم تكن ولادة المعطيات التاريخية وحدها ولا نظن أنها كانت اليوم، بل كانت، وماتزال، خاضعة لمتطلبات تنتمي إلى الحاضر حاضرننا نحن أو حاضرن من كانوا قبلنا»⁽⁷⁷⁾، فالشعر الجاهلي ظل ذلك الأصل للمنظومة المعرفية البهائية والثقافية النموذج والمقوم الأساس في المحصلة العامة للصراع العروبي الشعوبي في نظر مطاع صفدي إذ يقول: «ولا عجب أن الشعوبية القديمة، كانت تبذل قصارى جهدها للتيل من الشعر الجاهلي، تارة عن طريق الطعن هي نسبته فضلت بذلك مشكلة التحل والوضع في أصوله، وتارة عن طريق إثارة عواصف نقدية في النقد والتجريح تحط من قيمة موضوعاته وأساليبه البلاغية»⁽⁷⁸⁾.

لقد مثل أبو الطيب مرحلة جديدة ومواصلة لبناء الماضي العربي تكملة لما صنعه عصر التنوين، ولنهج ابن سلام الجمحي في رده على الحملة الشعوبية وكان من الطبيعي أن يكون رد الفعل العربي هو الدفاع: «إن الدفاع عن الماضي العربي وعن العصر الجاهلي بالذات، أصبح يكتسي الآن شكل الدفاع عن هوية القومية لا بل الدفاع عن الوجود وأسباب الوجود»⁽⁷⁹⁾، ذلك ما فعله المتنبي بانتصاره وتفضيله للشعر الجاهلي وشعرائه ولشقالهدهم الشعرية التي لم يخرج عنها أستاذيه أبي تمام والبحتري: «لقد جعل المتنبي شعراء الجاهلية فوق كل الشعراء، ويليههم شعراء الحقبة المباسية، ولأسيما أبو تمام والبحتري اللذان ينحدران هما أيضاً من عرب الجنوب، واللذان يمثلان الكلاسيكية العربية في مواجهة المحدثين الذين لم يحتفظ المتنبي من أعمالهم إلا بما يبدو متلائماً مع هذه الكلاسيكية»⁽⁸⁰⁾.

إذاً فالشعر الجاهلي أساس الماضوية العربية والدائرة المركزية في التناحر الشعوبي العروبي، وعندما نقول الشعر الجاهلي فإن ذلك يحيل إلى اللغة العربية والقرآن الكريم، فهي المشترك بين الشعر الجاهلي والقرآن، تلك الدائرة التي تحتوي كل مرة الماضي والحاضر والمسرح الثقافي العربي، مؤكدة قدرة المواصلة ورفع التحدي في وجه الشكوك القائلة بتراجع اللغة والثقافة

العريبتين من حيث الفاعلية والاستمرارية، إذ: «إن إنشاء المجتمع الجديد يتطلب من وجهة نظر الشمويين إدخال النظم والأساليب السياسية في الإدارة وتشجيع الأفكار والآراء الأعجمية في الثقافة، بينما تؤكد النظرة العربية على جدوى التراث العربي وفاعلية اللغة والثقافة العربية الإسلامية، وإمكان استيعابها للمنسجم والقابل للهضم من الإرث الحضاري غير العربي، وهكذا كانت الحركتان متضادتان تستندان على أرضية فكرية وثقافية متناقضة»⁽⁸¹⁾.

وداخل ذلك البحر الخضم من الاضطرابات السياسية يلتحق أبو الطيب بالبلاط الحمداني إثر الهزيمة القرمطية على يد الحمدانيين سنة (338هـ)، ليمارس مقابساته ويسخرها لخدمة المشروع الحمداني النهضي لإعادة المركزية العربية في بلاط كان بحق جامعة ومركز للدراسات، حيث التقى بمجموعة من مثقفي المقابسات كرسى نفسها للتباحث في شتى المعارف والقضايا المطروحة آنذاك: «ومباراة أبي حيان التوحيدي يتقاسمون في موضوعات منتزعة من المنطق والفلسفة والمعلوم وعلم الكلام والفقه واللغة والأدب والنحو والبلاغة في جو من اللانمق واللائظام، ينزعون فكرة أو جملة من هذا الفيلسوف أو ذاك أو هذا الأديب أو ذاك يفصلونها عن سياقها وعن الحقل الذي تنتمي إليه، ليجعلوا منها موضوعات لمناقشات لفظية وجدل سفسطائي في الغالب»⁽⁸²⁾.

إن عملية فصل القضايا المقابسة عن سياقاتها وعن الحقل الذي تنتمي إليه لا شك يقف وراء فقدانها للفعالية، ويعمى آخر تعزل عن العصر وتحفظ تاريخياً كخطاب يستحضر للمتعة المعرفية، وهو ما يجعلنا نطرح سؤالاً حول مدى فعالية وجدوى تلك المقابسات الدائرة في البلاط الحمداني قبل وصول المتنبئ إليه وأثره في تسرب النشاط والحيوية إلى جسدها؟.

قد لا نجاهي الصواب عند القول إن وصوله إلى البلاط الحمداني أضفى الحياة على هيكل تلك المقابسات وجوهرها، إذ أعطاهما فعالية تجلت في صراع الأنتيجانسيا (المثقفين الثوريين) - إذا جاز لنا هذا التعبير - حول

تجديد آليات الثقافة العربية والرد على الحرب الضموء للفرنسة والمجمنة حيث تحولت تلك المقاييس من إطار الجمود واللاجدوى لتتناط بها عملية تنشيط اللغة بالبحث عن المنقرض منها والميت وإعادة الحياة إليها، وهي حقيقة يقرها أندريه ميكال مؤكداً إسهامات المتبني في هذا المجال: «ولكن ما نريد أن نقوله ببساطة هو إن إعادة عدد من الألفاظ التي غدت مجهولة أو معماة إلى هيكل اللغة هو استحضار أكبر ذخيرة من اللغة العربية وهو توسيع لرقعة هذه اللغة، كما هو تمديد لحدود العربية في اتجاه أكثر غنى»⁽⁸³⁾.

إذاً بناء على هذه المعطيات فالتبني مجمع لغوي يولد الألفاظ ويشقها ويستحضر المنقرض ويعيد الميت إلى هيكلها ليبر عن الذات العربية الماضية التي اتضعت نتيجة لتلك الحملة المسمورة للتيار الشموي، تبهير لا يخلو من حمل لخصوصية تلك البيئة العربية وثقافتها على حد سواء في ظل سيطرة المعجم المديني في العصر العباسي الأول واستمرار تلك السيطرة إلى عهده، أين فرض عليه ذلك إحداث تعظهر بين ثقافتني البلدية والمدينة⁽⁸⁴⁾؛

حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

إنه في مقابساته مع ابن خالويه وأبي فراس ومختلف السلطات المعرفية المنثورة في البلاط الحمداني حول مختلف القضايا النحوية والمعرفية والمعاني الشعرية يهدف إلى إثبات فعالية اللغة والثقافة العربيتين اللتين اشتغل عليهما لمواجهة الثقافة اليونانية التي بسطها الفارابي في البلاط، مواجهة لا تختلف عما حدث قبل ذلك بين المعرفة المركزية الإسلامية واللغو سنترزم الإغريق ولايني أين ذهب يفعل تلك المقاييس واقفاً على أسباب وخبايا الانهيار الحضاري وتفكك المركزية العربية، مقدماً مشروعاً سياسياً رأى فيه شراعاً كفيلاً بحفظ توازن سفينة الحضارة العربية ورأب لذلك الصدع الذي أصاب بنيانها.

إن ذلك يتجلى في القصائد الثورية منذ فترة صباه القرمطي إلى أواخر الإقامة الإخشيدية، ففي بداية الثورة الشيبانية لا ينفك يعرض يملوك

عصره وحكامه مهاجماً دولة الخدم ومن جر عن حكم مؤنس الخادم وكافور
ويفي بويه⁽⁸⁵⁾؛

بكل منصلت مازال منتظري حتى أدلت له من دولة الخدم
أيملك الملك والأسياك هائمة والظير جائعة لحم على وضم
ميعاد كل رفيق الشفرتين معاً ومن عصى من ملوك العرب والعجم

وقد خبت تلك الثورة بعد مرحلة الثوب والشباب لينتقل المتبني إلى
التحكم والصغرية والتعريض تلميحاً وتصريحاً كلما فسح المجال ومنعت
الفرصة أشياء مواكبة تلك الأحداث المتسارعة⁽⁸⁶⁾؛

أرائب غير أنهم ملوك مفتحة عيونهم نيام
لنذهب في موضع آخر إلى تحسُّن أسباب الانحدار والتقهقر
الحضاري الناتج من تولية أمور الحكم للملوك أعاجم لا أدب ولا حسب ولا
عهود ولا ذمم لهم، وهو في ذلك بشخص اختلال الجهاز المفاهيمي والمعياري
الأخلاقي⁽⁸⁷⁾؛

وإما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب ولا عهود ولا ذمم
بكل أرض وطنتها أمم ترعى بعبد كأنها غنم

فهم لا يستحقون إلا ضرب رؤوسهم التي تشبه الأصنام تشابه لا شك
مردة إلى الانتهازية الأخلاقية المقترنة بالإطار الحيواني⁽⁸⁸⁾؛

ولا أعاشر من أملاكهم ملكاً إلا أحق بضرب الرأس من وثن
فقر الجهول بلا عقل إلى أدب فقر الحمار بلا رأس إلى رسن

وهي هذه الأبيات جميعها يرسم الشاعر صورة الملوك عصره، صورة

الخلفاء الذين غلبوا على أمرهم ممن طرف الفرس والمترتبة الأتراك أصحاب الحل والربط والمتحكمين الفعليين في زمام الأمور نتيجة لإضفاء الشرعية على حكمهم من خلال إبقاء سلطة شكلية للخليفة، وهو ما جعل المتنبي يمتعض حث: «كان يرى تقلب عناصر غير عربية على الخلافة، وأن هذه الدولة لا بد وأن تعود للعرب، وأن الخدم أو عبيد القصر ممن تولوا الإمارة أو ولاية بعض أقاليم الدولة أمثال مؤنس الخادم التركي والإخشيد وغيرهما من الخدم الذين سيطروا على الخلافة هي بغداد، أمثال الأتراك أو البويهيين من الفرس، من كان لهم السلطان الحقيقي كل هؤلاء ينبغي أن يجلو بالسيف وأن تعود الدولة عربية وأن يعود العرب للسيطرة عليها وتولي زمامها»⁽⁸⁹⁾.

ولا أحد بالنسبة إليه ولمعطيات عصره يكفل تلك العودة إلا فارس بني حمدان الذي حمل على عاتقه مهمة إنقاذ بقايا المركزية العربية من خلال الانحلال والنويان في ظل الصراع الحضاري والثقافي والعسكري البيزنطي إذ يقول فيه⁽⁹⁰⁾:

بغيرك راعياً عيث الذئاب وغيرك صارماً ثلم الضراب
هو الراعي الفطن الذي لا يففل شؤون رعيته وأغنامه التي تترعى بها
الذئاب الرومية على الحدود وذئاب بني كلاب في الداخل، إنها صورة الراعي
النموذج التاريخي⁽⁹¹⁾:

أنا ملك لا يطعم النوم همه ممات لحى أو حياة لميت
لقد ذهب وفقاً لمعطيات عصره ليمقد مقارنة بين منقذ الخلافة
والمركزية العربية وبين ملوك الأطراف، مستحضراً النموذج التاريخي للحاكم،
محددًا لطول المسافة بين الواقع والمثال، ذلك ما يوضحها المخطط التوضيحي
التالي:



يمثل هذا المخطط ملخصاً لنظرية المتنبّي السياسية النابعة من تجربته الحياتية بمعاقبته للملك عصره هذه النظرية التي تنطلق من داخل البيت الحمداني - حيث يذهب الشاعر إلى تذكير وحث الأمير الحمداني على ضرورة التغلّي عن العناصر الأعجمية والاكتفاء بالعرب في سياسة الدولة وإدارة دواليبها مضمناً ذلك في رثائته لمملوك سيف الدولة «يماك التركي»⁽⁹²⁾:

وإن الذي أمست تزار عبيده غني عن استبعاده لغريب
وفي ذلك تتجلى صورة السياسة الأموية التي ظلت فيها الدولة قائمة
على الفرد العربي العظيم الذي تجلت في شخص بدر بن عمار⁽⁹³⁾:

مشلك بما بدر لا يكون ولا تصلح إلا لمشلك الدول
ونحضر بذلك التجربة التاريخية مثبتة حضورها في هذا المشروع
التفهيدي، ذلك الحضور الذي حقق في الحقبة الأموية إدارة عربية خالصة
لدواليب الدولة العربية الإسلامية، إدارة تماثلت في صورتها العامة مع
شروط حكم زعيم القبيلة (الحلم / الفصاحة / حسن تدبير الأمور) تلك
المعطيات التي أقرها الإسلام وباركها على لسان رسوله - صلى الله عليه
وسلم - في النموذج الجاهلي للإنسان^(*)، فالبيئة بكل مكوناتها الثقافية
والحضارية كانت مرجعية للحاكم زادها الإسلام ترسّخاً فرض نفسه عليه:
«فإذا كان الأمويون يعلمون أن النقل (المأثور القرآني والنبوي) لا يؤيدهم،
فقد كان العقل ملجأهم هم وفقهاؤهم وأنصارهم في مواجهة المسلمين من
العرب ومواليهم»⁽⁹⁴⁾.

لقد قادت المقارنة والدراسة العميقة لحيثيات الواقع السياسي للقرن
الرابع الهجري أبا الطيب ليرصد تلك التحولات في شخص الحاكم، بسبب
غهاب المعطى الأخلاقي الذي عرّضته التجربة التاريخية في أزهى مراحلها،
غياب يقف وراءه استئثار الحاكم إلى مرجعيات مستعارة ومستحضرة من

ثقافات أعيد انبعاثها مع تفوق العناصر الجديدة، مما جعل النموذج التاريخي للملك يتلاشى، ماراً بصور ثلاث، متحولاً من الإطار الإنساني (الراعي) إلى الإطار الحيواني (الأرنب والحمار) حيث تم تغييب العقل لفقد فعاليتها التمييزية (فقر الجهول بلا عقل إلى أدب) ويحال بعد تلك الانطلاقة اللامحدودة والحرية المطلقة في مقاربة القضايا المعرفية إلى حالة اللاوعي ويصل في النهاية إلى حالة الصنمية (الوثن) نتيجة لذلك الانغماس في اللذات ومطاردة المتعة أينما كانت وحيثما وجدت، فإذا كان العصر الجاهلي عصر غزارة الوقت وندرة المتع فإن العصر المباسي عصر غزارة المتع وندرة الوقت، ونتيجة لغزارة المتع تلك راح الحكام وذوو الأملاك والنفوذ يتصيدونها في ظل رعية كالأغنام بل أضل سبيلاً، بلغ بها الحد لتفقد إرادتها فيقودها غير أهلها⁽⁹⁵⁾؛

أرى أناساً ومحصولي على غنم ذكر جود ومحصولي على الكلم

ولعله يشير إلى قول من قال: «النفاس على دين ملوكهم»، إذ تصدق هذه المقولة على مختلف المعطيات للقرن الرابع الهجري (10/م) فالرعية والطبقة الحاكمة وجهان لعملة واحدة، حالة لاوعي من الطبقة الحاكمة بسبب مطاردة المتع ولاوعي عند الرعية نتيجة لتغييب العقل المفتعل والذي توخه الطبقة الحاكمة لفرض سطوتها وضمان بقاء الأمور واستمرارها لخدمة مصالحها، فلم يكن مطلوب من الرعية إلا إتمام تلك اللوحات الغرائزية للحكام إذ: «في هذا العصر يشهد الباحث بوضوح حياة القصور وما بها من إسراف وتبذير وشهوات ومؤامرات، استهدفت جمل الخلافة العوية هي أيدي الجيش تارة أو في قبضة الوزراء تارة أخرى أو وفق أهواء الحريم تارة ثالثة»⁽⁹⁶⁾.

وقد نتج عن ذلك كله اعتماد وانتقال عن شؤون الخلافة وأمور الرعية، ليصبح المجال مفسوحاً لتلك الذئاب المترقبة لحظات الغفلة واللامبالاة للانتقضاض على الرعية وشؤونها مادام الحكام في ظل نوم كالأرانب وجهالة كالحمير، نوم عما يحاك في بلاطاتهم وقصورهم من مؤامرات وفسائس مما

نزع عنهم حلة الرفعة وهون أمرهم على الناس خاصة الوزراء وقادة الجند من الأتراك أو ذوي الولاءات الأعجمية فقد: «تأمر المنتصر ابن المتوكل مع الأتراك على أبيه وقتله ليحل محله والمستعين اعتقل المعتز والمؤيد ولكن الموالي الأتراك أرغموا المستعين على خلع نفسه وتولية المعتز ثم اضطر المعتز بدوره إلى خلع نفسه، ولم يقض الشاعر الناقد الأديب سوى ليلة ونصف ليلة هي منصب الخلافة»⁽⁹⁷⁾.

ويتشظي النموذج التاريخي للملك بدأت النشاب (الروم/ الفرس/ الأتراك/ القرامطة/ بني كلاب) تتوئب لفتك بالأغنام بعد غفلة الراعي وسباته العميق، ياحثة عن راع تلجأ إليه بعد شرودها ليحميها: «فقد كانت دولة الخلافة ممزقة الأوصال أقاليمها نهباً يتخاطفها القادة الأقوياء الذين لا يكتفون بما تحت أيديهم من ولايات بل يستبد بهم الطمع حتى دقوا أبواب بغداد واستولوا عليها»⁽⁹⁸⁾.

وهنا يصور المتنبّي ظهور وتجلي النموذج الأحادي والتاريخي للملك متجسداً في شخص سيف الدولة الذي استطاع في العديد من المرات أن يرد حملات النشاب الرومية والبويهية والقرمطية والإخشيدية وينقذ أغنامه من بين أنيابها ومخالبها غير مقصر في ردع نشاب بني كلاب في قلب المركز الناشئ، عملية رفع تحققت فيها أخلاقية الحاكم في صورته الإنسانية حيث تبدو بجلاء ملامح التعامل الحري المرتبطة بالنموذج التاريخي للحاكم في حفظ حرمة النماء والرافة بهن وصيانتهم من السبي⁽⁹⁹⁾:

فعدنا كما أخذن مكرمات عليهن القلائد والملاب
يشبك بالذي أوليت شكراً وأبن من الذي يولي الثواب
وليس مصيرهن إليك سبقاً ولا في صونهن إليك عاب

ولقد راف بهم لأنه يدخرهم للنوائب والمحن التي قد تتريص ببقايا المركزية العربية، أين تصبح الحاجة إليهم ملحة إذا ما تعلق الأمر بالأطعام

الخارجية خاصة البيزنطية، فأنه من المهم وقوته من قوتهم ولعل صورة التلاحم بين الحاكم ورعيته تبدو أكثر جلاء في شخص سيف الدولة⁽¹⁰⁰⁾؛

وكيف يتم بأسك في أناس تصيبهم فيؤلمك المصاب
وإنهم عبيدك حيث كانوا إذا تدعو لحادثة أجابوا

وقد لبوا النداء وأجابوا في رد الأطماع البيزنطية - بعدما أدبهم في موقعة الفرارات - ومعهم المتنبّي منتقلاً من مرحلة المقابلة إلى مرحلة الفاعلية بعد التعاطف التوسعي والمداء الديني من قبل الإخشيديين والروم في وقت واحد إذ: «أصبحت الدولة بين نارين، الروم في الشام والإخشيديين في الجنوب، ولهم ثمة من سلطة مركزية للدولة التي خلعت لقب (سيف الدولة) على أمير حلب، وكانت بيزنطة قد شهدت نهضة عسكرية وثقافية وسهامية تسامت بسرعة لا نظير لها، حيث انكفأ العرب عن جزيرة أفریطش (كريت) اليونانية»⁽¹⁰¹⁾.

وهي هذه المناوأة استمداد المتنبّي دوره التاريخي بعد مرحلة بيع الشعر في سوق الكساد أين يحاول أن يسهم مع تلك الأنتلجانتسيا والسيف الحمداني في بلورة المشروعين السياسي والثقافي معاً بإلهاب حناجر المقاتلين وإشغال هتيل الحماسة كلما زحف العدو البيزنطي أو غيره من الأطراف، مثبتاً بقاء الشعر كفاعل يصنع التاريخ بعيداً عن الانكفاء والاكتفاء بوظيفة تحقيق الإطراب والأريحية التي أنزلته ذات يوم من مكانته بعد التجائه إلى التكسب لتأمين وضعه الاقتصادي، وهو ما أضفى الملحمة الشعرية لتتناسق مع البراعة القتالية في سبيل إعلاء صوت التوحيد ضد الشرك والكفر الذي لا ينفصل عن رفعة الصوت العربي⁽¹⁰²⁾؛

نشرتهم فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم
ولست مليكاً هازماً لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم
ويستشف القارئ للمشروع الثوري الذي قدمه المتنبّي تقديم نفسه

كبدل للعودة إلى ذلك النموذج التاريخي للملك في أحادية النموذج الإنساني، ففيه تتوهر أخلاق الملوك وعظمتهم وحزمتهم - حتى وإن كان لمساته من الشعراء - فبمثل سيف الدولة ومثله فقط يحصل رآب لذلك الصدى الحضاري ويظهر لذلك المجد العربي فخر جديد⁽¹⁰³⁾؛

وفؤادي من الملوك وإن كا ن لسانني من الشعراء فهو الموت إذا لاقى أولئك أشباه الملوك، وشبهأ وكابوسأ يمرض لهم ليلأ ليعول بينهم وبين نومهم الهادئ وبين راحتهم الدائمة، فزيادة على حالة اللأامن والأضطراب الناشئة عن تحولهم إلى العموية في يد الخدم سائقون منه ومن أمثاله المناشدين لأهل النجم الأعجمي وشغوص النجم العربي ضريات تهدف إلى إزاحتهم من مسرح الأحداث وتولية الأمر لمن يستحقه⁽¹⁰⁴⁾؛

أملك الملك والأسياف طامشة والطيور جائعة لحم على ضم من لو رأني ماء مات من ظمأ ولو مقلت له في النوم لم يتم لقد أراد أن يكون صورة منعكسة من ذات سيف الدولة الذي أثبت مرة بعد مرة أنه جدير بتلك الصورة التي ماقت أبو الطيب يرسم فسيفسائها فهو ليس: «مجرد معدوح أو أمير أو ملك، بل إنه أحب فيه شخصه وخلاله، وتمثل فيه فتوة عربية وشهامة ومروءة وكفاحاً في سبيل الدولة، وحفاظاً على غزو الروم، فلم يكن غريباً إذا صدق في شعره معه وإن جاء فيه بكل رائع هريد وقد اغتنى وكثر ماله»⁽¹⁰⁵⁾، فما حال بينه وبين مراده لإتقاذ بقايا الحضارة العربية الإسلامية من اكتمال التفكك والانهيار إلا تلك الأغنام العاجزة خائفة الهمم والمزائم والقوى التي كرس الأوضاع القائمة بفقدان الإرادة مسهمة في إحالة سلطة شعره في إطار من اللاجدوى وبالتالي إلحاق مشروعه الثوري بالهيز المقابساتي المسائد والمسهطر على القرن الرابع الهجري لذلك راح يقدم نفسه بديلاً⁽¹⁰⁶⁾؛

وفؤادي من الملوك وإن كا ن لسانني من الشعراء

فهو الموت إذا لاقى أولئك أشباه الملوك وشبعاً وكابوساً يعرض لهم ليلاً
ليحول بينهم وبين نومهم الهادئ وبين راحتهم الدائمة فأجسادهم أجسام
بنال وأحلامهم أحلام عصفور - كما قال حسان - أجساد دون أرواح بسبب
تفهيّب العقل المؤدي إلى اضطراب الجهاز المعيارى والمفاهيمي للقيم
والأخلاق⁽¹⁰⁷⁾؛

ودهر ناسه ناس صفار وإن كانت لهم جثث ضخام
غير أن القارئ المتمعن لأشعار أبي الطيب يقف على حصر الشاعر
لدائرة الملك في الإنسان العربي دون سواء لاشتماله دون غيره على معايير
الملك من أخلاق وقيم رغبة لاحكامه إلى مرجعيات إما بيئية ثقافية (معايير
زعامة القبيلة) وإما دينية والتي ارتبطت بالنموذج التاريخي للملك، حصر إن
دل على شيء إنما يدل على حب كبير للعرب وأمرائهم كيدر بن عمار - على
الرغم من اضطهاده له - وإخلاصه الشديد في مدحهم، إخلاص بقول عنه
الأمستاذان (محمد كرو/ عبدالله شريط) وهما يتصفحان قوله⁽¹⁰⁸⁾؛

وإنما الناس بالملوك وما تغلخ عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب ولا عهد لهم ولا ذم
بكل أرض وطنتها أم ترعى بعبد كأنها غنم

ليؤكد ذلك المعطى وكأنه ينتصر إلى أصله العربي (جعفي الهمنية) في
ظل عصر لا يعرف إلا بمصر تناحر القوميات: وكان المتنبي كما يظهر من
هذه الأبيات ومن أشباهها لا يلذ له المقام إلا بجانب الأمراء العرب ولا يخلص
في مدحه للأمراء إلا إذا كانوا عرباً، ولقد مدح المتنبي كثيراً من الأمراء
والملوك من غير العرب ولكن لهجته في هذا المدح تكاد تخلو تماماً من
حرارة الإخلاص التي تلاحظ في مدحه للأمراء العرب كسيف الدولة
مثلاً،⁽¹⁰⁹⁾

وتزداد دائرة الحصر ضيقاً، ليؤمن بأن المسلمين الحقيقيين هم العرب

دون سواهم على حد مضمون الصرخة الحجاجية(*) لواليه الحكم بن أيوب⁽¹¹⁰⁾:

سادة كل أناس من نفوسهم وسادة المسلمين الأعبد القزم

وينتهي مرة أخرى للحديث عن هذا البهت ليهؤكد أن الإسلام نشر بفضل العرب وبه عرفوا خارج بلادهم وأخضع بفضلهم كسرى وقهصر: «ولم يكن للمتنبى فكرة دينية واسعة تجعله يقبل حكم الأعاجم على العربي بمجرد كون هؤلاء الأعاجم من المسلمين، بل كانت تعلقى عليه عواطفه القومية وتأثير حياته البدوية التي عاشها في صباه، لذلك كان المتنبى لا يفرق بين المسلمين والعرب إلا لأن العرب هم المسلمون»⁽¹¹¹⁾.

وقد كان لتلك النفس الكبيرة واعتزازه بانتمائه العربي أثراً في ترسخ النزعة القومية التي ظهرت في صورة رفض مدح الأمراء والوزراء والكتاب ذوي الولاءات الأعجمية من أمثال محمد بن المهلب وابن الفرات وابن كهلان والصاحب بن عباد.

وفي هذه الفترة كان المتنبى ذلك المثقف الفاعل الذي تمكن من تضميل الثقافة العربية وجعلها مواكبة للتغيرات والحملات الشعبية لتخدم ذلك المشروع السياسي الحمداني ويصنع ملحمة ومن سيف الدولة مارداً يقف في وجه الأطماع الداخلية والخارجية على حد سواء.

3 - تنافسية السلطات المعرفية أثناء الإقامة الحمدانية:

لقد كان لتلك الثورة الثقافية التي أحدثها وصول المتنبى إلى البلاط الحمداني نتائج عادت على ذلك التوجه السياسي الحمداني بآثار إيجابية لا تبخس، خاصة بعد تلك الحملة الثقافية الشعبية التي شنت من طرف الزنادقة والشموبيين على الثقافة العربية منذ العصر العباسي الأول والتي استغللت بعد الضعف السياسي وتأثر عقد الخلافة وتغلب العناصر الوافدة على معطيات الواقع السياسي، حيث ذهبت كل تلك المقابسات والمناظرات

التي كانت تثار من حين إلى آخر لإعادة الاعتبار للثقافة العربية ولغتها. وهي كل ذلك ظلت الصراعات تتشب حول الانفراد بعبارة شرف تجديد الآليات والمعطيات الثقافية للمشروع الحمداني بالاشتغال على تلك الثقافة وإخراجها من حالة الجمود وبعث الحياة في هيكلكها.

وهكذا يستمد ذلك الصراع التاريخي بين الأنواع الأدبية، أين كانت السيطرة المطلقة للشاعر في العصر الجاهلي حيث صنف ضمن تلك الثلاثة المعهزة (شاعر ينبح/ فرس تنتج/ غلام يولد) غير أن تزلف الشاعر للبلطات متكسباً قلص تلك الأفضلية ليتقسم السيطرة مع الخطيب الذي تجاوزت مكانته في أكثر الأحيان منزلة الشاعر وهو تحول ترمخ مع مجيء الدين الجديد إذ كانت الخطابة عماداً له لتشره والإقناع بجذواه والانكباب على تليفه.

وأثر التحول والتمركز حول المكتوب (عصر التدوين) واتساع رقعة الدولة ظهر مولودان جديداً (اللفوي/ الكاتب) فرضتهما ضرورة التصدي لذلك الفتح المضاد للثقافات الأعجمية والهيلينية والمحافظة في النهاية على القرآن من آثار اللكنة والعجمة مما جعلهما يشكلان حضوراً دائماً خاصة الكاتب الذي صار قريباً من الحاكم في أطراف الليل وآناء النهار، يحتاج إليه في السلم والحرب مما أحال الشاعر إلى أحيان معينة يحضر فيها ليزين تلك الانتصارات التي تعجز الكتابة عن تحقيق بقائها لتحدث تلك الأريحية والإشباع والإمتاع لمن حضر بلاطه.

وقد أدى ذلك في المحصلة العامة إلى نشوب تناقصية بين تلك الأنواع المتهقة والناشئة خاصة بين الشاعر والكاتب، يقول عنها جابر عصفور: «ولم أجد فيها أعلمه من تراثا الأدبي موقفاً يبرز التراتب القمعي بين الكاتب والشاعر ويجسد العلاقة المتوترة بينهما. مثل التراتب الذي جمع بين أبي تمام ومحمد بن عبد الملك الزباد. وهي العلاقة التي وصلت بينهما الوصل الذي هو نوع من الفصل»⁽¹¹²⁾.

وإذا كانت مقولة جابر عصفور تصور حقيقة العلاقة بين الأنواع الأدبية داخل البلاطات فأين المتنبّي والبلاط الحمداني من هذه الخارطة؟ وما تصنيفه الجديدة؟ وهل سيرضى بتصنيف يمكن أن يفقده دوره الذي حدده العصر الجاهلي؟ ذلك الدور الذي لا ينحدر عن منزلة الحكماء والخلفاء في ظل احتلال العناصر الجديدة مكانة متميزة عند أهل الحكم والمسلطان؟

لقد تحول ذلك المسبق في الإنشاد والتقديم في مختلف التجمعات قبل الإسلام وبعده إلى انحصار ذلك الحضور الدائم إلى غيابة خلال مركزية الشعر ليقابل بديمومة حضور للكاتب والفنوي واقترب من السلطان مما مكنتهما من امتلاك مصادر العطاء والمنع فبات حينئذ على الشاعر أن يمر باستجدائه عليهما قبل التفكير في مدح السلطان كونهما الطريق الموصلة إليه: «وطبيعي أن تتطوي العلاقة بين الكاتب والشاعر في هذا السياق على عنف مكتوم أو ظاهر وتوتر معلن أو مبطن، فالأول لن يعامل الثاني إلا بما يعامل به الرعية والأتباع وقاصدي العطاء وطالبي الفضل، والثاني لن يستطيع أن يعامل الأول إلا بما هو جدير به من الاحترام والتقدير والتكريم بما هو مفروض عليه في موقفه أو يعتمه وضعه الاجتماعي بالقياس إليه»⁽¹¹³⁾.

وقد كان المتنبّي ملزماً بالتقرب من الفنوي ابن خالويه مؤدب سيف الدولة وأقرب المقرّبين إليه حتى يضمن الخطوة والمكانة المناسبة لشاعر كبير مثله. وقد رأى المتنبّي في ذلك تنازلاً منه وهو الملك الشاعر الذي يستطيع أن يناهض أقرانه من الفنويين. ولعل هذا الترفع جذب له أعداء كثيرين خاصة وقد نجح في أن يكسر ثنائية (الفرزدق/ عبدالله بن إسحاق الحضرمي) ويقضي بانتهاء عهد الفرزدق لبدء عهد الشاعر الفنوي ليتفوق على الفنويين ويجادلهم في مختلف القضايا اللغوية والأدبية المطروحة في تلك المقابسات إذ: «كان الأمير يجمع العلماء والأدباء في مجلسه كل ليلة فيمباحثون في شؤون العلم والأدب وتنبور بينهم المناظرات والمساجلات»⁽¹¹⁴⁾ وهي إحدى هذه المناظرات والمناظرات بين ابن خالويه وأبي الطيب الفنوي بحضور سيف الدولة حيث

طلب من المتنبّي أن يدلي بـدلوّه إذ: «قال الأمير ألا تتكلم يا أبا الطيّب؟ فتكلم فيها بما قوى حجة أبي الطيّب اللّغوي وضعف قول ابن خالويه، فأخرج ابن خالويه مفتاحاً جديداً ليحكم به المتنبّي، فقال له: اسكت، ويحك، فإنّك أعجمي وأصلك خوزي فمالك والمريّة؟»⁽¹¹⁵⁾.

ومنى أردنا أن نتأمّل هذه المناظرة وما حصل فيها ندرك المكانة التي يحظى بها لفوي كابن خالويه حتى يتجرأ على ضرب المتنبّي بمفتاح في حضرة سيف الدولة وسكوت الأمير عنها ولمل ذلك كان من أسباب القطيعة التي سننكّم عنها عندما يحين أوانها.

ولم يكن المتنبّي مستهدفاً فقط، من لفوي كابن خالويه بل إن الشاعر الفارس الأمير راج يترصد الكيوات للشاعر الذي أفقده مكانته بوفادته إلى البلاط، حيث ذهب يتتبع أشعاره للكشف عن السرقات التي راج الشاعر يعتمد عليها لصياغة أشعاره **محرضاً الأمير على قطع هباته وعطاياه** التي تبلغ ما يجلب عشرين شاعراً مداحاً يفنون منه. وقد بلغ هذا الحديث من الأمير مبلغه، فلما حضر المتنبّي أنشده أبياتاً لم تبلغ مرادها لهنقطع عنها وينشد القصيدة التي أولها⁽¹¹⁶⁾:

وأحر قلباه من قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
وظل أبو فراس يتتبع أبيات القصيدة ويستوقف المتنبّي متحدثاً عن المسخ والسرقات التي مارستها المتنبّي على إرث أسلافه وعندما وصل إلى قوله⁽¹¹⁷⁾:

أعينها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فقطم أبو فراس أنه يعنيه فقال: ومن أنت يا دعي كتدة حتى تأخذ أعراض الأمير في مجلسه،⁽¹¹⁸⁾ وهكذا أعجزت أبا فراس الحيلة في الإقلاق من شاعرية المتنبّي، التي ما فتئت تزيل ذلك الحقد المترسب في نفس سيف الدولة نتيجة لوشايات الأعداء. ولما سمع سيف الدولة قوله⁽¹¹⁹⁾:

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنه الأنوار والظلم

«لم يلتفت سيف الدولة إلى ما قال أبو فراس وأعجبه بيت المتنبي، ورضي عنه في الحال وأدناه إليه وقبل رأسه وأجازه بألف دينار ثم أردفهما بألف أخرى»⁽¹²⁰⁾.

ولعلنا نخرج من كل ذلك برهض المتنبي مبارحة نموذجة الأصلي عند النابغة الذبياني (الناقد/ الشاعر) الذي له من المهابة ما له حتى لهجم أحد بأن يصارحه بالإقواء في شعره حتى يدخل يشرب وينشدوه ذلك على لسان جارية، ميزة لم ينزعها إلا القرآن الكريم.

إن مواجهة الشاعر لأبي فراس لم تكن عادلة بكل المقاييس إلا مقياس الشاعرية فإن كانا ندين في الفروسية والشاعرية مع تفاوتهما في المقدرة والبراعة في الأولى لأبي فراس وفي الثانية للمتنبي إلا أن الشق السياسي كان الفاصل في رجحان **كفة الشاعر الأملر** باعتباره أحد أطراف السلطة السياسية الحمدانية.

وعلى الرغم من تلك المناظرات التي بلغت في بطن الأحياء المعارك الكلامية والهدوية إلا أن إسهامها في صياغة المشروع الثقافي الحمداني لا ينكر، خاصة وقد تكفلت برد الحملات الشعبية المنتقصة من فعالية اللغة والثقافة العربيتين والتشكيك بعدم القدرة على بقائهما في الريادة وهو الهدف الذي حاولت تلك المقابسات أن تنفيه بإعادة الاعتبار لهما وتفعيلهما لخدمة بقايا المركزية العربية ذات التمرکز البياني الذي أحال المعرفة الفلسفية إلى هامش يقضي إلى صداقة بين الشاعر والفيلسوف الفارابي المصدر الأول الذي إليه الفضل في إطلاع المتنبي على الفلسفة اليونانية.

ومجمل القول إن تلك التنافسية بين السلطات المعرفية في البلاط الحمداني كانت تبين بوجه من الوجوه صراع الثقافة المركز (الثقافة الهيلينية والأعجمية) والثقافة الهامش (الثقافة العربية الإسلامية) التي حاول المركز الحمداني بالمقابسات الدائرة في بلاطه أن يعيد لها ذلك المجد الضائع

بسيطرة الثقافة الواحدة ويحقق هامشية الثقافة المركزية الجديدة بإبعادها من تلك المناظرات لاحتوائها على خلفيات فكرية وفلسفية تضرب أساس التمرکز العربي الذي أثبت جدواه من خلال التجربة التاريخية، وبالإضافة إلى ذلك فإنها جسدت فساد الجهاز المفاهيمي الأخلاقي للمعصر بخروج تلك المقاييسات عن أطر اللياقة فهما عرف بدائرة الوشاية الضارية بأطنابها هي كل بلاط.

ثالثاً: مواجهة المتبني للسلطة:

1 - الانقلاب القرمطي:

قبل الحديث عن حيثيات الانقلاب القرمطي نجد أنفسنا مدفوعين إلى رفض الفيار عن حقيقة الحركة، ذلك الذي لم يتح لنا أثناء الحديث عن اتصاله بها بسبب سميتها إلى إثبات أو تفنيد ذلك الاتصال، وعلى الرغم من تلك المعطيات التي حاول أصحابها الوقوف على حقيقتها سوى باعتبارها ولادة جديدة للأمة لا تنأى كثيراً عن أهداف الخلافة الفاطمية أو تفسيرها تفسيراً مادياً بفكر القرن العشرين، إذ يعدها البعض (*) ثورة برويتاريا هادفة إلى إنقاذ الطبقات الكادحة والمستغلة من سيطرة الإقطاع ثورة لا تختلف عن ثورة سبارككوس الروماني (*).

وليس ذلك نهاية التفسيرات إذ لا علاقة لها بتخليص الطبقات المستغلة من الطغيان الإقطاعي ولا هي عودة للقوة العربية بعودة النموذج الخلافي، فالبحث الفائر في أسس المذهب القرمطي يقودنا إلى تشابه لا يبخس بين مبادئها وبين فلسفة الجمهورية الأفلاطونية مما يجعلنا نجزم بأنها مرجعية لها على حد ما يطرحه جميل صليبا إذ يقول: «إن كثيراً من الأحوال الاجتماعية التي تخيلها أفلاطون لا تتفق وأحكام الدين، كالاشتراك في النساء والاشترك في الأولاد والاشترك في الأموال»⁽¹²¹⁾.

وهو ما عرف تاريخياً عن الحركة القرمطية حيث جعلوا كل ما يملكونه مشاعاً إلا سيوفهم، ولا شك أن في ذلك تحضر مرجعيات فلسفات انبثقت مع عصر التدوين، كل ذلك يفضي إلى تمارض قائم ومائل بينما تمارسه الحركة وبين أصول الدين الإسلامي حيث بدأ ذلك التمارض حسب ما يطرحه الجابري مع التمرکز الذي عرفه عصر التدوين: «العصر الذي توقف فيه الفتح العربي السياسي والديني الموجه إلى الخارج، ليهل محله فتح مضاد إلى الداخل، فتح قام به هذه المرة الموروث القديم بكل أيماده الإستمولوجية والإيديولوجية»⁽¹²²⁾.

لقد انبثقت إذًا الموروث الهيليني واختلط بالديانات المتعددة (فلسفة زرادشت/ ماني/ مزدك...) لتتلقفه الحركة وهي تظن أنه البديل الذي يستطيع به تجاوز الدين الإسلامي الذي أثبت نجاحاً من خلال التجربة التاريخية، نجاح رأت فيه عدم **الصلاحية لعصر** كالقرن الرابع الهجري، حيث قالت بالتناسخ واستحضار الماضي الأعمى كالأعياد (المهرجان/ النيروز): «وعلى نمط هذا السياق راح يتلاعب»^(*) بكيفية أداء الصلاة وما يقال في الركوع والسجود، ثم امتد إلى الميت بغيرها من المبادات، فجعل من شريعة الصوم يومين في السنة هما «المهرجان» و«النيروز» والنبيذ حراماً والشراب حلالاً وأمر بعدم الاغتسال من الجنابة إلا بوضوء كوضوء الصلاة، وجعل القتل مصير كل من حاربهم، ومن لم يحاربه ممن خالفهم أوجب عليه الجزية ولا يأكل كل ذي ناب، ولا كل ذي مخالب»⁽¹²³⁾.

وهذه المعطيات بالضرورة ستؤدي إلى صموية تعامش بين الأنظمة والخطابات الثلاثة التي حدها الجابري كمكونات لبنية العقل العربي (البيهاني/ البرهاني/ المرفاني) وهو ما ولد مواجهة يقول عنها سليمان عشيتراتي: «إن المواجهة بين ما سموه بالزندقة وبين خصومهم من المنافحين عن العقيدة، كانت تعكس من بعض الوجوه المفاعلة السلبية بين اللوغوسنتريزم الوشي والمعرفة المركزية الإسلامية»⁽¹²⁴⁾.

ولعل ذلك ما حذرت منه النظرة الاستشراقية الأموية على لسان الحجاج، الراضة لكل انتفاح على الآخر ذلك الانتفاح الذي يعتبره الدارسون أساساً من أسس ازدهار الصرح الحضاري العربي الإسلامي ويفضله تشكل ذلك الإطار المرجعي للفكر العربي نتيجة لعدم التمايش بين: «بنيات العقائد والثقافات السابقة على الإسلام التي انبثقت مع عصر التنوين هي شكل موروث فلسفي وعلمي»⁽¹²⁵⁾ وبين أصول ذلك التمرکز (النص القرآني والسنة).

لقد صدقت نبوءة الحجاج، فقد كانت حصاة الأسد من الثقلين القرامطة من النبط من قبائل عربية (كلاب/ بني أسد) حيث تغلفت بالفلاف الديني كغطاء سترت وراء حقيقتها السياسية لتكسب مشروعية المعارضة فبلغ بها الأمر إلى رفع شعارات من الآيات القرآنية كقوله تعالى: «وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضِعُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ» (القصص الآية 105).

ولكي تزيد تلك المعارضة شرعية تعلقوا بالأسماء الملوية وانتسبوا إليها لكونها الشعار المعارض لخلافة المياسيين التي صارت مع العصر المباسي الثاني خلافة صورية.

غير أنه عند البحث عن مدى التوافق بين الشعارات المرشوعة والممارسة العملية لها تبدو المفارقة جلية تحمل تناقضاً شديداً بين النظرية والتطبيق، فبرنامجها الاقتصادي يبطل الزعم الأدونيسي حول سعي الحركة للقضاء على الاغتراب الطبقي إذ بعدما تم توزيع الثروات على المقاتلين عاد هؤلاء لاستعباد الرقيق وهو ما أكد عبد الله التلطاوي قائلاً: «فإذا جاء قبول المعنى الاشتراكي فيها فهم يفسر الباحث ظهور طبقتين اجتماعيتين من أحرار معظمهم من المقاتلين يقسمون بهنهم موارد الدولة ومن رقيق خاصة هي البحرين والأحساء»⁽¹²⁶⁾ احتذاءً بالنظام الإقطاعي الساساني وتراتبية جمهورية أفلاطون، فلا فرق بين الفيلسوف والإمام والمؤيدان مؤيد

(البطريقك) إذ إن: «الفكر السياسي الماسساني يقسم المجتمع إلى فئات، لكل فئة اختصاص وتتميز في الطبيعة الإنسانية صحيح أن الملك يقف في النهاية على رأس الهرم عند الماسسانيين ولكن «المويضان مويذ» بطريقك والمجوسية يتولى شؤون الدين ويدعم السلطة عن هذا الطريق»⁽¹²⁷⁾.

وأما البرنامج الديني المبني على شيعوية النساء والمبث بالعبادات فقد أباح - والقول لإبراهيم حركات - لزوجة الجنابي أن تنازل زكرويه (يحيى بن المهدي)⁽¹²⁸⁾ كل ذلك لا مبرر له إلا الانطلاقة الجديدة القديمة المرتكزة على المرجعيات الماسسانية والهيلينية حيث نهبت الحركة إلى رفض: «حجة النقل بذاته إذا لم يكن مؤيداً بالعقل، وهذا يعني أنها اتخذت العقل أساساً ومقياساً»⁽¹²⁹⁾ ولكن أي انطلاقة للعقل؟ أمي انطلاقة العقل التي نقلت العرب ذات يوم من هامش التاريخ إلى مركزه مع مجيء النص القرآني الذي وجه إلى متلقي خاص (عاقِل)، فهو خطاب لنوعي الأبواب دون سواهم أم أنها انطلاقة عقل ابن الرواندي؟

إنه لا مجادلة في الفضل الكبر للعقل ذي الانطلاقة القرآنية في نقل العرب من عالم الجهل وتمطيل الملكة العقلية إلى: «عالم يحترم العقل، ويؤمن بالعقل ويموج بالعقل، عالم أقام بنيانه على العقل وأقام للعقل صروحاً هي التي انطلقت بالعرب انطلاقتهم المظفرة وقفزت بهم من ضحضاح الجهل والجاهلية إلى آفاق العلم والعقلانية»⁽¹³⁰⁾، انطلاقة استطاعت على ضوئها المعتزلة أن تبطل تلك الفلسفات وتشر التوحيد عن طريق الجدل - حتى وإن خلفت ما خلفته أثناء محنة القرآن - غير منكرة لتلك التكاملية بين الوحي والعقل التي أنكرتها الفلسفات الهيلينية والماسسانية والحركات الناشئة على غرارها، إذ نصبت هذه الأخيرة العقل على عرش التشريع لتذكرنا بانطلاقاته التجريبية الحديثة وبانطلاقة عقل ابن الرواندي: «الذي أنكر النبوات والمعجزات وأنكر إعجاز القرآن وسفر من الملائكة الذين أنزل الله في يوم بدر لنصرة النبي، وتسائل كيف لم يقتلوا زيادة عن سبعين رجلاً وقد بلغ

عندهم الخمسة آلاف كما تسأل أين كانت الملائكة يوم أحد لما توارى النبي بين القتلى فزعاً وما بالهم لم ينصروه في ذلك المقام»⁽¹³¹⁾.

وقد تلقفها محمد بن زكريا الرازي ليجملنا نجزم بحبك نظرية للمؤامرة على الدين الإسلامي منذ أعلن ابن المقفع أن: «الاديان كثيرة وأن أصحاب كل دين يزعمون أنهم على حق، وأن كل من يخالفهم على خطأ وضلال وأن الدين ينتشر إما بالوراثه أو الإكراه أو باتخاذ وسيلة للعيش وتحصيل المنزلة في الدنيا وقد تحقق هذا كله بالتجربة»⁽¹³²⁾.

هأي انطلاقة هذه التي يرى فيها أدونيس حياة أفضل وتكافل اجتماعي لطبقات المجتمع المستقلة بعدما جعلت الطواف بالكعبة عبادة للأصنام وأقرت اشتراكه النساء والأولاد؟

إن ذلك المغطى الأدونيemi لا أساس له من الصحة إذ مالبثت دعاوى الحركة أن سقطت بسبب عجزها عن تقديم بديل للدين الخالد خاصة وقد غيب العقل واستبدل بحضور الأهواء والميولات لتصبح المسافة بين الواقع والمثال أكثر شساعة مما كانت عليه في العصرين السابقين في القرن الرابع الهجري وهو ما يقول عنه سمير أمين: «هالمذاهب المينة مجرد تعبير عن ديمومة المقهورين إلى عدالة اجتماعية، دون أن تكون قادرة على طرح النمط البديل للعلاقات الاجتماعية المتمشي مع الاحتياجات الموضوعية لإنماء قوى الإنتاج وبالتالي كانت هذه الحركة الشيوعية البدائية المعتمدة على الدين محكوماً عليها بالفشل، وفشلت فعلاً فصارت المبادئ التي أقيمت على أساسها بعض الدول في القرون الوسطى الإسلامية خالية من مضمونها الأصل، بحيث أن نظم هذه الدول أصبحت في نهاية المطاف متماثلة مع النظم التي ثارت ضدها»⁽¹³³⁾.

وبناء على تلك الاعتبارات ذلك القرامطة أركان الكعبة وأخذوا الحجر الأسود ليمكث عندهم اثنين وعشرين عاماً وتتكس بذلك الحضارة العربية الإسلامية بعد ذلك التحليق بكلتا جناحيها على جغرافية شبه الجزيرة

العربية وما جاورها من بقاع لتتحول تلك العقلانية إلى تصوف وتسود الصدفة وتتشر الأسطورة التي كثيراً ما ارتبطت بتفريب العقلانية ولذلك: «وقفت الحضارة العربية الإسلامية في القرن الرابع في مفترق الطرق تحمل كل قدرات النهوض والإقلاع وقد كان المجري معداً؛ إذ فتح العصر المباسي الأول كل أبواب الأمل، أمل التغلب على التحنّيات، ولما كان الإقلاع ممكناً ومتوقفاً فقد كان الطموح للفرد العربي المسلم شريعياً وطبيعياً إلا أن الضرورة تكشف في صورة الصدفة قد كانت بدلاً من أن تخلق الحضارة العربية الإسلامية فقد سقطت في مجراها مما أدى بالعقلانية أن تترد إلى تصوف»⁽¹³⁴⁾.

إن شهادة الملاحم الصوفية في القرن الرابع الهجري هي التي جعلت ماسينهيون يجد أرضية لطرح مشروعه الاستشراقي لتفسيره تفسيراً باطنياً، فهو بالنسبة إليه قرناً إسماعيلياً أن تغفل تلك التراتبية الجابرية للأنظمة المرفهة (البهائي/ البرهاني/ المرفاني) ليسيطر الخطاب المرفاني ويجد في ذلك الحضور (القول بباطنية المنتبي): «ما يسمفه في منظومته الفكرية التي تسعى إلى أن تفسر تاريخ الإسلام تغييراً باطنياً يقوم فيه المرفان مقام القلب من الجسد»⁽¹³⁵⁾.

إن إزاحة الفبار عن حقيقة الحركة يسهل علينا محاولة إيجاد مبررات مقنعة لذلك الانقلاب القرمطي للشاعر على الحركة بعدما دعم أسسها وبرر مطامحها وهو الانقلاب الذي يطرح أكثر من سؤال، أنتقف ورائه الطموحات الشخصية والحضارية بعد ذلك التحول الجديد إلى الطرف الحمداني الذي تتعارض مرجعيته الدينية والقومية مع الفكر القرمطي أم أن الشعب في مصادر ثقافته جعله يقف على حقيقة الثورة القرمطية؟

وقد أدرك أبو الطيب فشل أسلوب الثورة المعلنة - سوى كان خروجه للبادية للتبدي والفصاحة أم داعية من دعاة القرامطة - ويات عليه أن يفهر الوسيلة في إدراك الطموح المزدوج (الشخصي - الحضاري) خاصة بعد

اندحار القرامطة إثر الضربات الموجهة من طرف الخلافة تارة ومن سيفها الحمداني تارة أخرى، وتشهد المسيرة على التوافق بين انهزام القرامطة على يد الحمدانيين سنة 338هـ، وبين تاريخ اتصال الشاعر بهم (بأبي العشائر) حيث التقى بمد ذلك بسيف الدولة وراح يوظف سلطته الجديدة القديمة (بيع الشعر في سوق الكساد) كبديل لأسلوب الثورة المعلنه إذ: «في هذه الفترة من حياة المتنبّي خمدت نهران ثورته، وخبت جذوة الحقد والسخط على الناس من نفسه ولم بمد يفكر في الملك والسلطان ولا استخدام العنف والقوة في سبيل الوصول إلى أغراضه»⁽¹³⁶⁾.

وهي بدايات شعره الحمداني يسقط أبو العليب الزعم القائل بتمودجها الخلافي معلناً ثورته على الحركة، ساخراً مع زعيمهم الذي يركب جملاً ويلبس ثياباً فضفاضة ذات أكمام واسعة وقد تقدمه أنصاره⁽¹³⁷⁾:

وجيش إمام على ناقه صحيح الإمامة في الباطل
فأقبلن ينحزن قدماه نوافر كالنحل والعاسل
فلما بدون لأصحابه رأت أسدها أكل الأكل

وهي قصيدته التي مدح بها كاهن راح يبطل أساس المانوية الجدلي حول أساس الكون (النور، الظلمة، الخير، الشر) ليقلب تلك المعطيات، مفضلاً الظلمة على النور، فهي التي تقيه غائلة أعدائه ويحتمي بها في مسيره إلى محبوبته - إن وجدت - فهي تمنع الرقيب من رؤيته على عكس النور الذي يكشفه لأعدائه وللرقيب ويعنمه المنعة هي عاله الغزلي⁽¹³⁸⁾:

وقاك ردى الأعداء تسري وزارك فيه ذو الجلال المحجب
ويوم كليل العاشقين كمتته أراقب فيه الشمس أيا ن تغرب

ويذهب مذهباً آخر ليصف جواده حيث تغلب صورة الظلمة تلك ليظهر منه إلا جبينه الأغر الذي يمزق ذلك الثوب الأسود لليل ككوكب مضيء⁽¹³⁹⁾:

وعيني إلى أذني أغر كأنه من الليل باق بين عينيهِ كوكب

ومن هذا المنطلق الانقاف عند المزحة الفنية، حيث إن غلبة الصورة القائمة ما هي إلا تجل لسوداوية نفسيته التي إذا دلت على شيء إنما تدل على: «هتامة أعماقه فهما أحسه من اضطهاد يطارده أينما ذهب، أو حمس الشعراء له وما عاناه من صور النفاق الاجتماعي لدى البشر أو غموض عالاه الطامع إلى ما وراء الشعر في أمر ولاية يتمناها، فبدا الظلام مخملاً على عالاه الغامض»⁽¹⁴⁰⁾ ولا نستبعد من ناحية أخرى أن تفضيله للظلمة إنما من قبيل الهجاء المضمن على حد قراءات ابن جني، فهصبح كافور زيادة على سواد بشرته سبباً في ظلامية العصر وهساده السياسي والأخلاقي، مما يعني عدم تورط الشاعر في مفاضلة بين النور والظلمة كموقف للمانوية قد يبعده عن الهدف الأساس وهو المعنى في سبيل إحلال مفهوم الخلافة من جديد، فالخلافة بالنسبة إليه هي ذلك النور الكفيل بإضاءة عتمة ذلك الواقع الحضاري.

وإذا كنا لا نشك في براعة المتنبي الفكرية فإن الفضل يمود إلى الفارابي الذي استعان به في فهم أقوال الحكميين (أرسطو/ أفلاطون) والإطلاع على ثقافات عصره وتياراته المختلفة ليصبح في المحصلة العامة قادراً على إصدار حكم ببطلان المانوية⁽¹⁴¹⁾:

وكم لظلام الليل عندك من يد تخبر أن المانوية تكذب

والذي قرأ المانوية وحكم ببطلاتها لا يعجز عن معرفة خبايا الحركة القرمطية التي شكلت خطراً كبيراً على الخلافة هادفة إلى العبث بالمقدسات (الكعبة/ الحجيج/ الصلاة/ الصوم/ النساء) حيث لم تحرص إلا على الظفر بالإسلام والمسلمين، أينما كانوا وحيثما وجدوا للتكيد بهم وهو ما أكده مصطفى الشكعة إذ يقول: «ولم تكن غاراتهم للسلب والنهب وحسب، وإنما كانت للسلب والنهب وسفك الدماء دون تمييز بين رجل وامرأة وشيخ فضلاً

عن التمثيل بقتلاهم من المسلمين بل إنه لم يعرف عنهم أنهم أغاروا على أرض غير إسلامية وأناس غير مسلمين كان هدفهم المسلمين دون غيرهم من خلق الله»⁽¹⁴²⁾.

وبناء على ذلك استطاع المتنبّي أن يدرك الخطر الذي تشكله الحركة القرمطية في إطارها الفكري والسياسي والعسكري أيضاً بارتكازها على تلك المرجعيات المتسرية نتيجة للموروث الهيليني والفلسفات الأعجمية التي فرضت بسبب التقوق العسكري من جهة مما يجعلنا لا نشك في تبلور نظرية للمؤامرة اشتركوا في صنعها الشعوبية والفتح المضاد حيث باتت عداوة المتنبّي القرمطية انطلاقة من ذلك أمراً مشروعاً لتتواصل عداوته للحركة ليبلغ به الأمر للخروج مع دهر بن لشكروز راداً الحملة القرمطية، ثائراً على بني كلاب أبرز القبائل ذات الولاء القرمطي⁽¹⁴³⁾.

أرادت كلاب أن تنفوز بدولة لمن تركت رعي الشويبهات والإبل
أبى ربها أن يترك الوحش وحدها وأن يؤمن الضب الخبيث من الأكل
ولو لم تكن هذه الأبيات للمتنبّي لكانت شعوبية بلسان أبي نواس غير
أن تلك الشعوبية كانت تهدف إلى محاربة النزعة الانفصالية التي هزت كيان
المصر العباسي، وفي ذلك كله ظل يحسن بتلك الوحدة التي يكفلها الحكم
الأخلاقي المرتكز على الأطر الدينية المتجلية في شخص دهر ابن
لشكروز⁽¹⁴⁴⁾.

فتمليك دهر وتعظيم قدره شهيد بوحدانية الله والعدل
وهكذا بمد الوقوف على حقيقة الانطلاقة العقلية للحركة القرمطية
باتت عملية المقاربة بينها وبين انطلاقتها عند المتنبّي بالتعصي الدقيق لحدوده
من خلال بعض معاني الأبيات ضرورية ليقف القارئ على اختلاف كبير بين
مفهومه وحدوده عنده وبين ما رآه القرامطة، فهو عند هذه الأخيرة معيار كل
الأشياء الذي يبدأ: «من سلم اللهو والمجنون إلى الزندقة إلى الكفر والإلحاد،

وهي القمة التي تسنمها زعماء القرامطة وحاولوا نشرها بين أتباعه، فجاروا على عقائد الناس أشد جور وانحرفوا عن أصول الشريعة⁽¹⁴⁵⁾.

ولذلك هالتوافق مائل بين الانطلاقة الإسلامية للعقل وبين حدوده عند المتنبّي إذ رأى فيه تلك القدرة التمييزية والفريدة التي حبا الله بها الإنسان دون سائر مخلوقاته حتى يسخرها لخدمته وعبادة خالقه، ولعل هذا المعنى هو المعنى الأوحد الذي خرج به كل من أراد تحديد مفهومه المستعصي إذ يقف أمامه وقفته أمام الروح: «فبالعقل فضلنا على الحيوان غير الناطق حتى ملكناها وسسناها وذلّلناها وصرفناها في الوجوه العائدة منافعها علينا وعليها، وبالعقل أدركنا جميع ما يرفعنا ويحسن ويطلب به عيشنا ونصل به إلى بهيتنا ومرادنا»⁽¹⁴⁶⁾.

هالفرق إذًا بين **الطروحات الرواندية والقرمطية والرازية** وبين رؤية المتنبّي والدين الإسلامي أن العقل عند الطرف الأول سيد كل شيء وغير قاصر على إدراك ما يريد وهو المشرع الوحيد الكفيل بتنظيم حياة الإنسان وإرساء سفينتها على شواطئ الأمان ولكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا جاءت ونزلت الكتب السماوية؟

إن مجيء وإنزال الكتب السماوية يؤكد محدودية العقل وعجزه عن إدراك جل القضايا المتعلقة بمختلف جوانب الحياة إذ: «حينما تستبد أحداث الحياة بالإنسان وتضيق منافذ الدنيا في نظره يحس العقل الإنساني بأنه قاصر عاجز، لا يستطيع أن يدفع عوادي الزمن ويبرد نكبات الحياة، ومن هنا رياه الإسلام على أن يركن في هذه الحالة إلى قوة ترد إليه الاطمئنان وتبث في نفسه الثقة، وهي قوة الإله الذي بيده وحده مصائر الأمور»⁽¹⁴⁷⁾.

ولم تختلف رؤية المتنبّي للعقل وانطلاقتها عن تلك الرؤية الجاهلية التي أقرها الإسلام في صورتها الجزئية كونها تضاد الحق وتناشد التثبّت في الأمور وحسن تقدير العواقب، فالشجاعة بالنسبة إليه إذا لم تأت وتصدر عن

عقل أهملت صاحبيها، فالعقل قليل الشجاع في تراتبية المناقب وإذا وهبهما أحد فهما غاية الشرف والعلامة⁽¹⁴⁸⁾؛

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول وهي المحل الثاني
فإذا هما اجتمعا لنفس حرة بلغت من العلية كل مكان
وهو القدرة التمييزية التي تكفل الحفاظ على الأنفس والحقوق
والعهود والمواثيق⁽¹⁴⁹⁾؛

لولا العقول لكان أدنى ضيغم أدنى إلى شرف من الإنسان
وهي كل الأبهات المنثورة في الديوان تتلازم الشجاعة مع العقل الذي
غيب لصالح الأهواء في القرن الرابع الهجري، فالشجاعة دونه تهور والعقل
دونها عجز، فهي في الحكيم **العقل أتم وأحسن**⁽¹⁵⁰⁾؛

يسرى الجهنماء أن العجز عقل رتللك خديعة الطبع اللئيم
وكل شجاعة في المرء تفني ولا مثل الشجاعة في الحكيم
وهي هذه الفترة كان المتنبي ذلك المثقف الفاعل الذي استطاع أن
يكشف أهداف الحركة القرمطية حيث رأى أن ازدهار المركز الحمداني
 وإنشاء مشروع سياسي/ ثقافي متوقف على مكافحة القرمطية بالمقال
والفعال والثورة عليها لتهديم أسسها.

2 - اتصاله بالسلطة الأعجبية:

يكاد يجمع أهل الذكر أن القطيعة بين الشاعر والحمدانيين تعود إلى
تلك التناحسية بين السلطات المرئية داخل البلاط حول الحظوة والمكانة
والانفراد بتجديد الأليات المعرفية للثقافة العربية من خلال احتكار إضفاء
الإشعاعية وشرعية الوجود لخليفة المركز: دوهي الحق أن تلك الخلافات لم
تتم طويلاً، فقد كان من شأنها كل منها - على الأقل - أن يبعد الشقة بين

سيف الدولة وشاعره زد على أسباب التشقق تلك دسائس المتآمرين وأبا فراس⁽¹⁵¹⁾. ولكن هل ما يطرحه الأمتاذ بالأشهر من منظور تاريخي هو نهاية التفسيرات أم أن هناك بديلاً يمكن تقديمه لتفسير تلك القطيعة؟

إن صراع المتنبّي مع مثقفي المقابسات يستشف إحساس السلطة السياسية بفاعلية مقابسات أبي الطيب إذ أدركت الازدواجية الوظيفية لسلطة شعره ومقابسته فهي بالإضافة إلى تدعيم وإرساء الكيان والوجود العقلي للطرف الحمداني والدفاع على توجهاته وتحدياتها الحضارية تحولت إلى معول هدم وعقبة كؤود أمام استقرار السلطة السياسية واستتباب أوضاعها، متحولة عن دورها التاريخي الذي حددته لها من تزيين وزخرفة ما تصنعه هي من انتصارات، فابتمادها عن تلك الوظيفة الجاهزة أدى في المحصلة العامة إلى إنكار وتجاهل لدوره في صنع تلك الانتصارات، إنها خلق لحلة المكانة التي ارتبطت بنموذج (الشاعر الحاهلي/ شاعر الدعوة) ولم تكن نفس المتنبّي الكبيرة ولا شاعر من طرازه ليرضى بتلك الهامشية والإقصاء والإبعاد من حلبة صنع التاريخ.

وقد بدأ المتنبّي بمهاجمة الخصوم والحساد وكسر دائرة الوشاية التي أحاطت بكل حياة في البلاطات آنذاك وصنعت حيثياتها، فهو يدعو السلطة إلى التقطن إلى الأعيب المرتزقة الوشاة والتمكن من رد كيدهم إلى نهورهم عن طريق امتلاكها ناصية النقد، متوخية النموذج التاريخي للحاكم الذي استطاع طيلة ذلك التاريخ الشعري أن يفاضل بين الإبداعات والصياغات المختلفة بتوجيهها لخدمة المشروع الحضاري وتحقيق فعاليتها، مضمناً مواجهته للسلطة التي تورطت في إذكاء تلك الصراعات فيما بينها لتفلقها عما هو منوط بها من تقويم الاعوجاج والإسهام في التوجه الحضاري لإعادة بناء، الاعوجاج الذي قد يلحق ويمس مسار النهضة العربية الذي سخر نفسه لقيادة مشروعها الثوري المهدد من طرف حملة الحساد الخصوم المسخرين من طرف السلطة السياسية لتلك الوظيفة بسكوتهما عن إسهامهم له والإنقاص

من قدره، فقد سكنت عن الواقعة بينه وبين ابن خالويه أو ما يعرف بقضية المفتاح حيث: «غضب أبو العليّ لذلك إذ لم ينتصر له سيف الدولة، لا قولاً ولا فعلاً، فمurf الشاعر أن كل شيء انتهى بينهما وانسحب من المجلس»⁽¹⁵²⁾. لإحساسه بهامشية دوره في تشكيل المركز الجديد⁽¹⁵³⁾:

أزال الحساد عني بكتبهم فأنت الذي صيرتهم لي حسداً

فالمسلطة السياسية ما سكنت عن الإساءات إلا لأنها تفقد القدرة على الحكم الموضوعي والفصل في ثمين تلك المقاييس اللغوية والفكرية والإبداعات الشعرية وصياغة تراتبية للأنواع الأدبية في بلادها. وقد تغلغل ذلك التمريض حسرة على تلاشي نموذج الحاكم الناقد الذي عرفه الشاعر من خلال التجربة التاريخية⁽¹⁵⁴⁾:

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة تهوّر عندك لا عرب ولا عجم

ولكن كيف لا يقاضل سيف الدولة بين تلك السلطات المعرفية؟ وهو من دفع به والده إلى حقل العلم والعلماء منذ مبكرة إذ: «لم يكد سيف الدولة يبلغ العقد الأول من حياته حتى أسلمه إلى العلماء والحكماء يدرّبونه ويلقّنونه الحكمة وصنوف العلم»⁽¹⁵⁵⁾ وأية دوافع وأسباب تقف وراء ذلك التجاهل والإنكار مادام لا يشك في براعة سيف الدولة النقدية؟

يقودنا البحث والربط بين ما مضى من صفحات البحث إلى الوقوف عند المعطى الخلدوني: «فإذا رمخ عزه (صاحب الدولة) وسار إلى الانفراد بالمجد. واحتاج إلى الانفراد عن الناس للحدث مع أوليائه عن خواص شؤونه. لما يكثر حينئذ من بعاشيته فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع، ويتخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أهل دولته، ويتخذ حاجباً له عن الناس يقيمه على بابه لهذه الوظيفة»⁽¹⁵⁶⁾.

إنه لمن المنطوق أن يتناول ما حصل في البلاط الحمداني وفقاً للطرح الخلدوني. فالتصفح للواقع السياسي للقرن الرابع يقف على التآحر الشديد

بين الأطراف فالحمدانيون بعد أن دحروا أعدائهم (القرامطة، الإخشيديين، البويهيين...) وثبتوا ورسخوا بتيانهم بالوقوف في وجه المد البيزنطي، بعضهم في ذلك سيف المتبني وشعره الذي أكسبهم مشروعية الوجود التي تمثل امتداداً للدولة العربية الأموية وتحقيقاً وعودة لمفهوم الأمة والخلافة بالكفيل بإعادة التمرکز⁽¹⁵⁷⁾:

أما للخلافة من مشفق على سيف دولتها الفاصل
بعد قدامها بلا ضارب ويسري إليها بلا حاصل

ولم يجد سيف الدولة لتلك الوظيفة (الحجابه) من شخص مناسب إلا الشاعر، فأبو هراس من أوليائه وكذلك ابن خالويه مؤدبه الذي نهل منه المعارف، وظيفه رفضها المتبني لبعدها عنه وبعده عنها، إنه لا يريد انزياحاً عن دوره التاريخي المرتبط بسلطة النموذج⁽¹⁵⁸⁾:

رضياك رضائي الذي أوتى وسرك سري فما أظهر
وسركم في الحشا ميت إذا أنشر السر لا ينشر
وافشاء ما أنا مستودع من الفدر والحمر لا يغدر
إذا ما قدرت على نطقه فإني على تركها أقدر

ويعتبر السكوت عن إسائة مؤدبه للشاعر رغبة صريحة في إسناد وظيفة الحجابه لرأس التراتبية التاريخي وأشدّها خطراً على استقرار الوضع السياسي، لإفصاحها الدائم عن نواياها في مزاوله العمل السياسي التي رأت نفسها جديرة به في ظل أحادية النموذج (سيف الدولة)⁽¹⁵⁹⁾:

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

وإثر ذلك الإنكار والتجاهل تم تجريد السلطة الشعرية من فعاليتها وفقد تأثيرها التي ما فتئت تصنع جوانب هامة في تخليد تلك الملحمة العربية، التي ارتبط صنعها واحتكر لصالح السيف الذي احتوى القلم تاريخياً

على طرف نقيض مما يطرحه ابن خلدون حول التراتبية بينها، وهو ما يطرحه إلياس الخوري إذ: «تبدو سلطة المثقف - والتي تقوم أساساً على إنتاج المعرفة - سلطة شكلية في جوهرها فالمعرفة لا تنتج وحقل الاستقلال السلطوي الذي تقدمه المعرفة يفقد آخر مبرراته ويصبح المثقف مجرد أداة حجب»⁽¹⁶⁰⁾ ويريد الخوري بهذا الطرح تحول المثقف إلى أداة في يد السلطة نستعمل في تشويه الحقائق وتحوير الوقائع وتدجينها وإحساس المتبني لم يخنه بل أدرك ذلك التماهي والاحتواء تارة أخرى⁽¹⁶¹⁾:

حتى رجعت وأقلامي قوائل لي المجد للسيف ليس المجد للقلم
أكتب بناء بعد الكتاب به فإن غفلت فدائي قلة الفهم
أسمعتني ودوائي أشرت به فإنما نحن للأسياف كالحدم

ومادنا نؤمل لرجعية تراثية ومنظومة مصطلحية تحمل خصوصيتها الحضارية، فإننا سنحاول تصنيف أبي الطيب في هذه المرحلة لشائية (المثقف الحajib/ المثقف الفاعل) ولا اختلاف بين المقابسة والحجابه إذ كلاهما تغيب لفاعلية المثقف وإمادها عن مكانته التي حفظته الأطر التاريخية. إذ الاختلاف في حرفة المصطلح ارتباطاً وتأسيساً له لا غير داخل فلسفة صاحبيه (أبو حنان - ابن خلدون).

وحى يمارس أبو الطيب رفضه للحجابه عملياً بعد التسليم النظري بذلك التماهي والاحتواء، سافر إلى أرض الإخشيد بحثاً عن هوية القلم التي استلبت نتيجة لتلك الأفضلية للسيف في بناء الدول والحضارات وفقاً للطرح الخلدوني، لكن الشاعر لم يقع تحت الانهزامية والرضوخية لذلك الوضع الذي عرفناه منذ تغلب الشاعر عن الارتقاء باتجاهه نحو التكمسب وسعيه الدؤوب لإرضاء المدحوحين لدر عطايهم الكفيلة بتأمين العيش الرغيد، ميزة النموذج الجاهلي المتجلية في شخص زهير بن أبي سلمى ونموذج شاعر الدعوة الذي يعد استمراراً وتأكيداً لتلك المهزة والتجليل.

ولعل بداية مقولومة الحجابة نشأت بتدرج من العتاب لتصل إلى التمريض، يحدوه في ذلك أمل تمظهر السلطة المرتبطة بنموذج الحكم الرسولي في آخر قصيدة يبدعها بين يدي سيف الدولة، قصيدة بدأها بعد الفخر والتمدح بالنفس بعتاب هو عتاب المحب الفهور على العروبة، الراغب في مواصلة صنع الملحمة العربية وبناء المركز الجديد ذو الامتداد المروبي، عتاب يحمل رأي النصيح ونصيحة الحازم⁽¹⁶²⁾:

هذا عتابك إلا أنه مقه قد ضمن الدر إلا أنه كلم

وسعد لهجة العتاب لتبلغ درجة اللوم الممزوج بعزة النفس والكبرياء، محملاً السلطة السياسية أسباب القطيعة وتبعاتها، مبدئاً تلك الرغبة في البقاء والاعتراف بالحضور والفعالية⁽¹⁶³⁾:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

شر البلاد مكان لا صديق به وشر ما يكسب الإنسان ما يصم

وشر ما قنصته راحتي قنص شهب البزاة سواء فيه والرخم

وهي هذه الأبيات إحساس باغتراب الأهل والوطن ونظرة استشرافية لحياته بعيداً عن العرب والمروية وأمير العرب، حيث تتراعى له صورة معتمة تسودها الضبابية لئتملكه الشؤم بعد المقارنة بين الباز الأشهب (سيف الدولة) والنسر الرخمة (كافور وغيره من ملوك الأطراف) وهي مقارنة لا شك بين السيف والعصا وبين ماضٍ يحمل من صورة البطولة ومعاني الرجولة وتحقق الذات ما يحمل ومستقبل مجهول المعالم لا تظهر منه إلا الرغبة الإخشيدية في توظيف سلطاته المعرفية لخدمة مركزها وتبرير مشروعية حكمه، توظيف يزيد الاحتواء والتماهي ترسناً يؤسس لذلك التحول الذي عرفته وظيفة الشعر منذ تحولت الخلافة إلى ملك.

أ - الإقامة الإخشيدية:

لقد كان لتلك النظرة الاستشرافية جدواها الواقعية، فالتقارر للبياتية

التي افتتح بها حياته السياسية في مصر يدرك ذلك من خلال فتور المقابلة التي تحمل تحذيراً مضمناً للسلطة الإخشيدية من تكرار التجربة الحمدانية بعد تنازله من عليائه والتوجه نحو عبد أسود نقلته ظروف عصره المتروكي سياسياً ليصبح ملكاً يقصده حر كالمثني غدر به الزمان والأصدقاء⁽¹⁶⁴⁾؛

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنابا أن يكن أمانيا
وقد أدهش هذا المطلع كافور - الذي لا تبخص مقدرته النقدية - كما عابه النقاد وصنفوه ضمن المطلع المهيئة⁽¹⁶⁵⁾، إذ بعد صبر وطول انتظار لمديحات الشاعر الكبير ينشد أمامه متمنياً الموت الكفيل بشفائه من دائه، داء إجباره على مغادرة العرب وأميرهم الذي بغسه قدره في ظل جهود للزمن فاده بهدئانه إلى عبد مثقوب المشفر يرجو منه نصراً على العدا⁽¹⁶⁶⁾؛

أها المسك أرجو منك نصراً على العدا وأمل عزا يخضب البهيمض بالدم
وقد وقف المثني أمام كافور جسداً بهنما روحه ووجدانه مازالاً في أرض بني حمدان تماثب سيف الدولة عبر حوارية مع القلب حيث يتحول من عتاب ممدوحه الحمداني إلى لوم قلبه، مناشداً قلبه عن الوفاء في ظل نكران الصديق وجعوده⁽¹⁶⁷⁾؛

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غداراً فكنت أنت وفيها
وأعلم أن البين بشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا
فإن دموع العين غدر بها إذا كن إثر الضاعنين جواريا
ويتذكر أخيراً أنه أمام مدوح همشه أثناء إنشاده يتذكره بعد العديد من الأبيات ويقارن بينه وبين سيف الدولة مفضلاً إياه في صيغة تلميحية⁽¹⁶⁸⁾؛

قواصد كافور توارك غيمره ومن قصد البحر استقل السواقيا
ويلحظ القارئ لهذه الأبيات ازدواجية في الخطاب الشعري، ففي

مدحه للسلطة الإخشيدية يحسسها والحمدانية بضرورة التكاملية بين (الفن القولِي والفعل السيفي) في بناء الدول والحضارات إذ لا يستطيع الفصل بين ما يصنعه السيف وبين معاضدة القلم الذي ما فتئ يحول تلك الانتهزامات الحمدانية إلى انتصارات لخلق جو جديد للقائد والمقاتل المنهزم الذي لا بد أن يتجاوز تلك الانتهزامية ويحول دون استمرارها محملاً الهزيمة للجبناء الذي تتجسد شجاعتهم فقط في أهوالهم⁽¹⁶⁹⁾:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جهنوا أو حدثوا شجعوا

وقد أحسن سيف الدولة بمكانته في إقامة دولته إثر سماعه للثائية (كفى بك داء...) فائلاً: له الويل جعلني ساقية وجمل الأسود بحراً⁽¹⁷⁰⁾ وقد تضمنت كذلك تحذيراً للسلطة الإخشيدية يظهر جلياً في الحديث المفرط عن الكبرياء وعزة النفس والأنفة التي يريد انتشالها ولو كلفه ذلك اللجوء إلى عدو الأمان الذي ما من صداقته بد⁽¹⁷¹⁾:

إذا كنت ترضى أن تعيش بملة فلا تستعملن الحسام اليمانيا
ولا تسطيطن الرماح لفارة ولا تستجدن العتاق الملاكيا

لقد حاول أن يلطف تلك الوفاة، فما وجد ذليلاً ولا مقهوراً وإنما عزيزاً كريماً ممثلاً عزة وكبرياء ليتقطن أخيراً إلى أنه في بلاط جديد لأمير غريب عن العرب الذين ألف معاشرتهم وعليه أن يعرف كيف يعامل سياسياً لبقاً ككافور⁽¹⁷²⁾:

ولكن بالفسطاط بحر أزرته حياتي ونصحي والهوى والغرافيا

وهو بذلك مستعد لنذر سلطته الشعرية (القلم) لخدمة المركز الجديد وتوظيف خبرته السياسية التي خرج بها من التجربة الحمدانية، فقد حضر حروباً ومفاوضات مع الروم أدلى فيها بدلوه كمستشار سياسي⁽¹⁷³⁾:

دروع لملك الروم تلك الرسائل يرد بها نفسه ويشاغل

ويزداد ذلك التحذير عندما يعود إلى وصف الخيل وحوادثها وتقصي
جهنمات مسيره إليه وتكبد المشاق بقطع الفيافي ولقح الهواجر⁽¹⁷⁴⁾؛

وجرداً مدننا بين آذانها القنات فبهن خفاقاً يتبعهن العواليا
نأشئ بأيد كلما رافت الصفا نقشن به صدر الهزة حواليا

وقد كان أبا المسك في حاجة إلى استئجار مدائحه ليكسب شرعية
لحكمه التي تآثرت الأقاويل حول استيلائه واغتصابه إرث الإخشيديين إذ:
«أصبح كاهن بعد موت الإخشيد ولعل ذلك تبعاً لترتيبات خاصة في وصيته،
وصياً على الإمارة الممتدة حينئذ ليس إلى حدود مصر فحسب بل بلاد الشام
حتى دمشق والحجاز»⁽¹⁷⁵⁾. وما كان ذلك الاحتفاء به إلا من قبيل نيل المدح
والدعم السياسي في ظل غياب الحريات بمفهومها العام، دعم حتى ولو كان
مزيفاً، تزييف يكلفه الفن القولي⁽¹⁷⁶⁾؛

وما كنت ممن أدركه الملك بالشيء ولكن بأبام أشين النواصيا

ومع تلك الالهة الكافورية على شمره اعتماد أبو الطيب هوية القلم
وإمكانية توظيف تلك الفعالية المستعانة في مجاهرة كافور برغبته الشديدة
في مزاوله العمل السياسي الذي حرم منه في البلاط الحمداني وأبعد عن
حلبته على الرغم من جدارته⁽¹⁷⁷⁾؛

وغير عجيب أن يزورك راجل فيرجع ملكاً للمعراقين واليا
فقد تهب الجيش الذي جاء غازياً بماتلك الفرد الذي جاء عافيا

وهي ذلك ذهب المتنبي يرفض الاحتواء والتماهي مسترجعاً دوره
التاريخي ولكن أي دور ياترى؟ هل دور شعراء الحنفية (زهير) وشعراء الدعوة
أم الدور الجاهلي أين كان فيه يصنع الطاغية - على حد تعبير الغزالي -
حيث يوظف لأداء دور كلامي؟

إن المتنبي وبعد التحذير للسلطة الإخشيدية أتجه ليفقد من جديد

دوره التاريخي (شعراء الحنفية/ شعراء الدعوة) منساقاً بفعاليتها القولية لترسيخ الأوضاع الفاسدة ودعم وجودها، باكتفائه ويقائه كإطار يزين لوحة انتصاراتها بإلحاحه على استنجاز الوعد ليقود الشعر إلى مأزق النموذج الجاهلي والأموي والعباسي الأول الذي ظل يستعمل فيه لصنع نموذج مثالي للحاكم من لا شيء كما يستخدم العسكر⁽¹⁷⁸⁾:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغني منذ حين وتشرب

ولكن هيهات، فكافور لا يختلف ولا يتميز عن ملوك عصره المرتبط بالنموذج الجاهلي والأموي - عدا فترة عمر بن عبدالعزيز - والعباسي الذي ظل يرى في المعرفة إلا ذلك الإطار المقابساتي الذي يحقق المتعة والإطراب والتلذذ بها حيث ينتظر توزيع لمطايا بعدما تتماق الأقداح فيخلد تلك الوقائع محققاً ما تشده السلطة⁽¹⁷⁹⁾:

هو الرفي ولكني ذكرت له مودة فھر بسلورها ومحتن

وأجل كافور رده على الوعود الكثيرة ما استطاع حتى يستدر الكثير من المدائح التي بات يكتشف فيها تلك المبالغة، ليحين الوقت لرده: «يا قوم من يدعي النبوة مع محمد إلا ويدعي الملك مع كافور»⁽¹⁸⁰⁾.

وقد كانت هذه المقولة نقطة تحول وانعطاف في حياته وإقامته الإخشيدية ليدرك سياسي كافور خطر وازدواجية الفن القولي «سواء أكان رده عنيفاً أم لا فهذا لا أهمية له فلن ينخدع الشاعر بعد الآن. لقد كانت نغمته على الرجل الملون المخادع وخيبة أمه كبيرة هي انهيار مشاريعه بصورة يرى لها عظيمين»⁽¹⁸¹⁾.

بينما ينهب عميد الأدب العربي لينهج طريقاً بعيداً عن الموضوعية ويمارس اقتصاداً تاريخياً من الشاعر بعد هجائه لكافور^(*) ومن ورائه المصريين، ناعتاً إياه بالأنا المتضخم والاعتداد بالنفس، حيث راح يطرح تساؤلاته المعتادة التي كثيراً ما خلفت الشك والإدانة: «أيهما المخطئ في هذه

القضية؟ أهو كافور الذي سار سيرة السياسي اللبيق فاجتهد لنفسه واحتاط للملكه وخذل عدوه واصطنع في ذلك ما يصنعه الساسة المكره من وعود ترضى على أصحابها الوفاء وأقوال لا تحفظ على أصحابها الصدق؟ أم هو المتنبى الذي أسرف في الاعتداد بنفسه وغلا في حمن الظن بها وبالناس وإنما اندفع في غير روية ولا أناة،⁽¹⁸²⁾.

حقاً ذلك الذي وصف به العميد كافور باللباقة وصفات السياسي الماكر وليس ذلك غريباً على الساسة منذ تم تغييب العقل والاكتفاء بالأهواء كمشروع أحادي غير أن المثير والغريب في تساؤل العميد الحديث عن غلو ظنه بالناس - مع التسليم بقضية الاعتداد - فالمتجول في ديوانه شهد ذلك التهكم على أناس عصره، الذين راح يحملهم مسؤولية الأوضاع المتردية⁽¹⁸³⁾:

ودهر ناسه ناس صفار وإن كانت لهم جثث ضخام

ولعل ذلك ما وقف حائلاً بين إحداثه تغيرات على مستوى المجتمع العباسي آنذاك حيث فشل كمثقف في إقامة تواصلية بينه وبين من يدافع عنهم إذ: «طلعت المادة وارتفع صوت المال لتصبح له القوة العظمى في تحديد صلاقة النامى بعضهم بالبعض الآخر»⁽¹⁸⁴⁾.

وهي وضع كهذا لا شك اجتمعت دوافع تأمين الوضع الاقتصادي ودوافع النفس الكبيرة ليقصد كافور مستجدياً طالباً للمجد والولاية ليكون التناسب طردياً بين المال والمجد⁽¹⁸⁵⁾:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

ولا شك أن إيمانه بالنخوة والشهامة والأخلاق الكريمة وتعظيمه لها في ظل عصر تسيطر فيه الأطر المادية جملة «لامنتياً» بتعبير «كولن ولسن» ومقاس حسب أبي حيان التوحيدي إذ: «هي أي عصر من العصور مهما بلغ الناس فيه من الفساد، لا بد أن تظهر فيه النفوس الأصيلة التي ترفض ما عليه الآخرون من زيف وتتمسك بأصالتها، ولم يشذ القرن الرابع عن هذه

القاعدة إذ ارتفعت أصوات بعض الشعراء الذين ألهمهم ما وصل إليه الناس في السلوك والآراء والاهتمامات والأذواق وصاغوا أحاسيسهم تلك كلمات نقد لاذعة⁽¹⁸⁶⁾. فياترى هل المتنبى من تلك الفئة تلك أم أنه بتملقه زاد الأوضاع الفاسدة رسوخاً وهو يسعى لتأمين وضعه الاقتصادي حيث أحيل مع ذلك إلى حاجب للحقيقة وأداة تستخدم في يد السلطة السياسية؟ ولماذا نعمله ذلك إذا كان يصنف نفسه (*) ضمن الساسة؟

والمتنبى لم يكن بمعناى عن أولئك، فبعد الرفض الكافوري لاستجلز الوعد، لم يجد الشاعر بدأً من تشخيص للعصر وأناسه حيث يجسد كافور صورة تلك القهقري بكل جوانبها، فهو حسب المرجعية الحمدانية ذات الأصول الأموية مولى من مواليه ينسب إليه كما كان عبداً لبني الإخشيد حيث: «كان غلمان أبي بكر محمد بن طفج الإخشيد، كلما صادفوا هذا الزنجي الصغير الذي تهنو عليه مخايل النجابة سخرؤا منه واحتالوا عليه بطرق شتى فلا يقضب قط بل ويضربك»⁽¹⁸⁷⁾ ليهات زمن يستبد فيه بالمتنبى الحر الأبي⁽¹⁸⁸⁾؛

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء لي فيه كلب وهو محمود

ولعل هذا البيت كان مثار اهتمام من إيادها الحاوي الذي راح يتتبع الدالية ليقف عند هذا البيت قائلاً: «هذا البيت يطلعنا على ملمح من ملامح مأساة المتنبى وهي مأساة القيم التي انهارت وتبدلت وتناقضت حتى أصبح كافور يستبد بالمتنبى وهو أعظمهم وأشرفهم، إنها مشكلة الاغتصاب للقيم»⁽¹⁸⁹⁾.

هالتجوال بين المراكز الناشئة وأغداق المدائح عليها عاد بالفائدة على تجذر الأوضاع تلك حيث استخدم الشاعر لأداء دور كلامي كما تستخدم العسكر والحاشية لتحقيق مآرب الحاكم، ومادام المتنبى قد استعاد دوره التاريخي في البلاط الحمداني حيث خرج من تزوين الانتصارات مالكاً القول (الشعر) والفعل (السياسة) فبات المقاتل بالسيف والمضمد للجراح عند

الالتزامات محولها إليها إلى نصر، ففي الفترة تلك جسد ببراعة دور المستشار السياسي والمقاتل الفذ والشاعر الحكيم.

لينهب أيام الفترة الإخشيدية إلى تجسيد صورة الشاعر المزيف للحقائق، الذي لا يمكن أن يتخذ كنموذج أخلاقي لبعده عن صورة النموذج - بمعيار الغدامي وينت الشاطئي - : «أما بنت الشاطئي فقد اقترحت حذف أشعار المدح للمتنبي من مناهج تدريس الأدب، إذ لهم من المفيد في الشيء تقنية الناشئة الملق والنفلق»⁽¹⁹⁰⁾. ولذلك يعمل المتنبي وزر تردي الأوضاع وتكريسها بالعودة إلى عصر: «صناعة الطاغية التي بدأت مع العصر الجاهلي عبر اللعبة الشعرية بين المادح والممدوح»⁽¹⁹¹⁾ ولكن هل يبقى هذا الطرح منطقياً إذا ما بسطنا رأي عبدالمعز الدسوقي المعتمد على طروحات ابن جني الشارحة لشعر أبي الطيب ووطاة الوضع الاقتصادي الذي فرضته الأطر المادية للعصر؟

بناء على طروحات ابن جني العارف بشعر أبي الطيب تسقط عن أبي الطيب كل تلك التصنيفات وهو ما بنى عليه عبدالمعز الدسوقي طرحه حيث راوده الشك حول أول قصيدة قالها المتنبي وشاعت على أنها مدحية لكافور⁽¹⁹²⁾؛

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا
ليجزم بعدم انفصالها عن المقطوعة التي يعثر عليها القارئ في الديوان تحت مطلع⁽¹⁹³⁾؛

أريك الرضا لو أظنت النفس خافياً وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا
لقول: «إذا كنا نعتقد مع ابن جني أن أبا الطيب كان يفكر وهو يكتب هذه القصائد في هجاء كافور بل الذي أرجعه أنه كتب قصيدة الهجاء بعد أن كتب القصيدة التي أنشدها أمام كافور مباشرة»⁽¹⁹⁴⁾.

لأنهما من البحر الطويل والقافية من المتواتر والتقارب في معانيهما

وموضوعهما إذ يقول: «هناك مقطوعة أمهل أنه كتبها بعد أن أنشد هذه القصيدة، وهي تجربة من أعلى التجارب، تصور تمزق المتنبي وأحزانه ووصوله إلى الدرك الأسفل من الضياع»⁽¹⁹⁵⁾.

ولعل هذه المقطوعة حملت تلك الحقيقة إذ كان يذهب المتنبي إلى الإشارة إلى تعالي نصه ومعانيه عن متلق ككافور، فلولا الحضور الذي في مجلسه الذي يستطيع أن يفرق بين المدح والهجاء، لجاء هاجباً مظهرأ هجاءه⁽¹⁹⁶⁾:

ولولا فضول الناس جشك مادحاً بما كنت في سري به لك هاجباً
فأصبحت مسروراً بما أنا منشد وإن كان بالإتشاد هجوك غالباً

فهو يلوم ويضحك على نفسه لأنه راح يترجى مثله، فابتسامته البادية على ملامحه إنما هي على حد تعبير **الملوكيين**: «قد يضحك الإنسان من شدة الحزن وقد يبكي من شدة الفرح»⁽¹⁹⁷⁾:

تظن ابتساماتي رجاء وغبطة وما أنا إلا ضاحك من رجائيها

وإذا عدنا إلى الحديث عن الدوافع والدواعي المستترة وراء طموحات أبي الطيب - والتي سبق وأن تحدثنا عنها في بدايات البحث - فإن القرن الرابع الهجري ونهضة لثقل الانحلال الخلقي وتردي الأوضاع السياسية وتمشي الغلصات ذات الطابع المادي إذ الناشئ في وسط كهذا ليس غريباً عليه أن يتوجه ويقصد البلاطات موظفاً مسلحة شعره لتأمين وضعه الاقتصادي بعد فشل أسلوب الثورة وهو ما تقره هيلاري كيلباتريك إذ: «كان الشعراء البدو الذين يزورون بلاطاً بين الحين والآخر، يكسبون دخلاً إضافياً مفهوماً وهذا يختلف تماماً عن حالة معظم الشعراء الذين يعيشون طوال الوقت في بيئة مدنية، فقد اعتمد هؤلاء في معيشتهم على نظم الشعراء»⁽¹⁹⁸⁾.

فعدم انتماء المتنبي إلى طبقة أرستقراطية كأبي فراس، وفقدانه لثورة

ورثها كأبي العلاء جعل تبعيته للحاكم ضرورة، حيث يناط به تأدية وظيفته وانتظار توزيع العطايا والأجور، وهو ما أحاله إلى اللجوء بكافور واتخاذ الشعر سبيلاً إلى الرزق لتصدق عليه تسمية «الداح المرتزق».

وهي قصيدة تحمل في مضانها بالإضافة إلى الهجائية الصريحة للبعد المثقوب مشفوه، دعاً للزمان وثورة على اختلال الجهاز المفاهيمي للمصر وذويان القديم وانصهارها في بوتقة الأطر المادية التي كرستها الثقافات الجديدة المتغلبة بنفوذها السياسي والعسكري، كما حوت إلى جانب كل ذلك مفاضلة غير معلنة بين شرعيات السلطة حيث يستشف قبول تمام للسلطة المعرفية (العلم) مع سلطة أصيلة عريقة في الملك رافضاً حصول ذلك مع دخيلة لا شرف ولا نسب لها⁽¹⁹⁹⁾؛

من علم الأسرد المخصي مكرمة أقومه البيض أم آهازه الصيد؟

وهي مفاضلة تستعاد من خلالها السياسة الأموية التي طالبت بالملك لشرف يضاهي بني هاشم، أما العبيد فقد اختاروا وحددوا لهم وظائف ومهن كالحلاب والرعي التي تحيلنا إلى البيئة الجاهلية والأموية وتركيبتهما الاجتماعيتين ولذلك اختار المتنبي حرفة الحجامة لكافور⁽²⁰⁰⁾؛

من أبة الطرق بأني نحرك الكرم أين المحاجم يا كافور والجلم؟

ولعل القارئ هنا يستحضر صورة المشروع الثوري التي عرفها أيام الإقامة الحمدانية حيث تتجسد تلك التحولية لصورة الملك (الإنسان/ الحيوان/ الصنم^(*))، ولعل هذا الرسم التوضيحي يبين التشخيص الحقيقي لحيثيات المشروع الثوري:

كافور (الحجارة)

كافور (الحمار/ البقرة)

كافور (الحجام)

بعد أن اختار أبو الطيب حرفة الحجامة ذهب بمقد مقارنة بين ضخامته وضخامة بعض الحيوانات وما تقوم به من أعمال شاقة (الحمار/

البقرة) وهو بذلك يؤمن إلى ضرورة عودة كافور إلى أصله ودوره التاريخي (الحضور الجاهلي/ السياسة الأموية) (201):

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس منكسدة

وهذا البيت كان أيضاً مثار توقف من الحاوي: «إن هذا الخصمي الذي يتربح على عرش السلطة أحق أن يساق كالبعير، هذه الصورة صورة من يساق بالعصا، لمست إلا صورة حيوان كالجمال أو البقرة، لقد جعل كافوراً حملاً بأسلوب غير مباشر هو أسلوب التورية» (202) فلا حاجة بعد اليوم إلى مبراة، فأظفار كافور موجودة تقني عن البحث عنها.

ولكن يأخذنا هذا الانقلاب على كافور إلى طرح التساؤلات التالية، هل وظف المتنبي شعره التوظيف النوط به؟ أو لم يكرس وضماً قائماً وأعطى مشروعية لذلك الفساد الذي حمل كافور إلى سدة الحكم؟ وهل المتنبي هو الشاعر النموذج الذي يمثل امتداد لشعراء الحنفية (زمهر...) وشعراء الدعوة والخلافة أم أن ما طرحه بنت الشاطئ والقذافي له صداه المنطقي؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فلماذا نقتلع المتنبي من بيئته التي لا بد وأن تترك أثره في شخصه؟

إذا جاز لنا أن نتمتع الشعر المنزاح عن صورة النموذج (الحنفية/ الدعوة/ الخلافة) مقابلة أو إحالة إلى الحجابية، فإن لا فعالية تسهم في تغيير الأطر الموضوعية التي تشكل استمراراً للأوضاع السيئة، فبدل الثورة وتبلور الطموح الحضاري - حتى ولو قمع الطموح الشخصي - ذهب أبو الطيب إلى صنع الطاغية إذ: «لن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه مترعاً على كرسي الشرف مثلما هو مترع على كرسي الحكم، هنا جاء الشعر ليحقق تلك الرغبة الملحة، وجاء فن المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكنب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح وكيمس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني» (203).

ولا شك أن هي ذلك العدول عن الدور المنوط والنهاب لتزييف الحقائق الموضوعية وتجميلها زاد الوضع السياسي العربي الإسلامي فساداً وانحلالاً، قاد الحضارة إلى هوة السقوط، فالدافع الشخصي وإنقاذ الأنفة والنفس الكبيرة فعلي الجارم: «قد تأكد له أن دوافع الطموح عنده ذات طابع شخصي إذ كان يروم ملكاً فانهزل»⁽²⁰⁴⁾ ليصبح كافور نموذجاً لحاكم مثالي، وهو ما يتناقض مع الطرح الثوري للمشروع السياسي (عودة الخلافة).

ومجمل القول أن أبا الطيب في هذه الفترة من حياته ظل ضائعاً شريداً، مضطرب الولاء، ناقماً على نفسه والناس، يحمل في داخلته غضباً شديداً لتأمر الزمن مع أناسه عليه لينتج عن ذلك الاضطراب ارتواء في أحضان الأعداء، سوى تعلق الأمر بالناس أو بالدهر الذي حال بينه وبين بلوغ المطمح، مما جعله يشك في مقدرة الدهر الاصطفائية وعجزه عن اختيار العظماء⁽²⁰⁵⁾:

أعطى الزمان فما قبلت خطأه وأراد لي فأردت أن أتخيرا
فقد اختار كافور وأمثاله من الخدم وتركه وهو صاحب الخلال الرفيعة
والنفس العربية الكبيرة ليحس بالاغتراب عن الناس والزمن معاً إذ: «يظل الموقف مطلقاً بمفتاح شخصية الشاعر التي بدت موزعة بين الطموح القاتل، والخوف من السقوط، إن لم يتحقق هذا الطموح، فهذا الشاعر شديد الانقسام على ذاته في ظل هذا النوع القاتل من الصراع بل بدا عاجزاً عن الاتساق مع معطيات واقعه»⁽²⁰⁶⁾ لذلك أحس بتلك الهواجس المقلقة التي باتت تقضيه مضجعه ليمده عن الأحبة والأهل والخلان (العرب والعروبة)⁽²⁰⁷⁾:

بم السعليل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن؟

ولذلك فقد الشاعر سلطة شعره وتماهي قلمه مع سلطة دخيلة عن الحكم مما أحال وظيفته إلى حجابة ومقايسة إذ ابتعد عن الإسهام وصياغة

المشروع الحضاري الكفيل برأب الانزلاق والتصدع، بسبب الالتفات حول الأنا المتضخم والنفس الكبيرة والطموح الشخصي، فهو مثقف حاجب حسب الملوّح الخلدوني ومقابض وفقاً لمعطيات أبي حيان التوحيدي، حجابة لم تدم إذ سرعان ما انقلب المتنبّي بعد اندثار تلك الآمال الشخصية وانكسار تلك النفس الكبيرة من طرف عبد بني الإخشيد، ليستعيد هوية القلم (الشعر) فيشخص تلك الأزمة الحضارية تشخيصاً دقيقاً، جاعلاً من كاهن المثل المناسب لتبيان ذلك الداء، ووصف الدواء الذي رآه متجلباً في عودة مفهوم الخلافة أيام الإقامة الحمدانية.

ب - الإقامة البويهية:

لم يشذ عضد الدولة (فناخسرو) عن سائر ملوك الأطراف، فقد بدا ساعياً سعي الحثيث للظفر بشاعر كبير ولماذا لا يكون المتنبّي؟ الشاعر الذائع الصيت، ليدعم كيانه السياسي الذي نجح في أن يكون خير خلف لخير سلف، بعد موت عمه عماد الدولة سنة 338 هجري/ 949 ميلادي⁽²⁰⁸⁾، مثبّثاً لمناخسة معز الدولة (عمه) ومقنماً والده (ركن الدولة) بمشورته على سيماسة ذلك الإقليم (جنوبي فارس) بعد حالة الفوضى التي عمت الدولة العباسية، فهو الشاعر الذي جعل من سيف الدولة مارداً يقف أمامهم ويجابه المدو البهزئطي، فلماذا لا يناله من تلك الإشعاعية نصيب؟ ولعل هذا ما ينبهه إليه كاتبه عبد العزيز بن يوسف بحاجة بلاطه إلى شاعر كأبي تمام أو البهتري ليرد عليه قائلاً: «لو حضر المتنبّي لثاب عنهما»⁽²⁰⁹⁾.

من خلال هذا الرد تتبين الرغبة الشديدة للسيطرة البويهية في استقبال شاعر كبير، وقد تجسدت عملياً عند أبي الفضل بن العميد، حظوة تطرح العديد من التساؤلات، حول انتقاء التراتبية بينه وبين ابن العميد، أحصل ذلك لعظمة الرجلين وارتفاعهما عن الصفائر ورغبة ابن العميد في استضافة الشاعر الكبير الذي سيضفي لا محالة على الحياة البويهية ملامح الحيوية والنشاط ويدعم المركز البويعي ويرر سيطرته على مقاليد الخلافة

الشكلية؟ ألم يرغب الشاعر في أن تكون بداية حياته الجديدة عند رجل وكتّاب وصانع يقدر بضاعة الشاعر ودرره، طامع في تزكيته وهو الكتّاب الكبير؟

لا يختلف دارسو الأدب سهرة ونصاً حول الاستقبال اللائق بالشاعر الكبير الذي ملأ الدنيا وشغل الناس من طرف الكتّاب ابن العميد الذي: «لم يتوان بحسب أخلاقه في أن يعامل الشاعر طوال مكثه معاملة الأنداد، وإغداق النعم عليه»⁽²¹⁰⁾.

ولقد صدق فعلاً ما يطرحه جابر عصفور عن تحول الكتّاب إلى باذل للمطاء وعلى الشاعر أن يمدحه ويرضيه حتى يظفر بكل ما ينشده كما لا نستبعد الرغبة الشديدة للكتّاب في حصد اعتراف بمقدرته الأدبية والسياسية: وقد حصل ذلك في أول قصيدة بويهية⁽²¹¹⁾:

من مبلغ الأعراب أنني بعدما شاهدت رسطاطاليس والإسكندرا
وملئت نحو عشارها فأفاني من بنحو البدر النضاري لمن قرى
وسمعت بطلهموس دارس كتبه متملكاً متبدياً متحضراً

إن ذلك بمنطق مصطفى الشكعة والنقاد المصريين - في الأغلب الأعم - تعلق كافوري جديد، غاية هذه المرة العمل بالشطرنج الأول من قوله⁽²¹²⁾:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده
وما رد ابن العميد عليه عند رده على دعوة عضد الدولة إلا إدراك من
الكتّاب غاية الشاعر إذ قال: «عضد الدولة أفضل مني ويصلك بأضعاف ما
وصلتك به»⁽²¹³⁾.

وبذلك وضع المتنبّي هذا الرد نصب عينيه بعد أن تأكدت للكتّاب تلك المبالغة والتزلق والتعلق على ضوء ما يطرحه بلاشهر: «وكان القسم الأخير من القصيدة في مدح الوزير الإخشيدى ابن حنّابة لما قصد الشاعر كافوراً في

مصر، ولم يكن ينشده إياها ولما تحول إلى أرجان حول القصيدة بلمسات بسيطة إلى ابن العميد، إنه لمثال رائع عن العمل الشعري حيث تتيج الرواسم تنهر اسم الممدوح دون أن يعلم أحد بذلك⁽²¹⁴⁾.

ولعل ذلك ما يبقي التناقضية بين الكاتب والشاعر إذ الأخذ بطرح الأستاذين بلاشهر والشككة يجعل من الكاتب مثار سخرية عند الشاعر الذي لم يكلف نفسه أن ينظم قصيدة في مدحه ويهور قصيدة^(*) قبلت في غيره وهو المعروف بالارتجال - وذلك ما أدركه ابن العميد الذي: «لم يخف خيبة أمله في القصيدة، فهي من الشعر الذي لا يتميز بشيء جديد يحسن المتبني بذلك، ويفطن إلى ضعف القصيدة، ويلحظ فتوراً من الممدوح حيالها»⁽²¹⁵⁾.

ومن خلال ما مضى تتغير المطامح والآمال وتصبح أكثر واقعية والشاعر بأرض غير الأرض العربية ولا أرض الأتراك عند كافور، أرض أحسن فيها بقرية فاقت إحساسه عند الإخشيديين، غربة ثلاثية (اللغة/ الوطن/ المال) حيث امتزجت بانجهار بمناظر الطبيعة وجمالها الفتان (شعب بوان)⁽²¹⁶⁾؛

مفاني الشعب طيباً في المفاني بمنزلة السبيع من الزمان
ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان
ملاعب جنة لرسار فيها سليمان لسار بترجمان

والواقف على معاني الأبيات يترك ذلك المدح جانباً، لتثيره تلك الثورة المصرية والمفاجئة على المنظومة الحضارية العربية والسخرية البالغة بكل مكوناتها وأسباب ومواطن فخرها، فالرجل سئم ضيافة الأعراب التي لا تتعدى نحو المشار (الإبل)، ليناشد كرمأ لا تتحر فيه العشار والنوق بل تنهر فيه البدر النضاري من الذهب والفضة، إنه انقلاب على المروية كما يسميه مصطفى الشكعة الذي يقول عنه: «غير أنه لا ينبغي أن تفوتنا ملاحظة خطيرة مستجدة تتمثل في هذا التحول الفريد في تفكير المتبني واستمساكه

بمرويته وعصبيته لها، فلأول مرة يعرض الشاعر بالمعرب الذي يحصر صفة الكرم المعروفين بها في نحو التياق والمشاركة⁽²¹⁷⁾.

ويذهب المتنبي في قصيدته البيهية الأولى إلى إغداق مدائح أشعرت الممدوح بأثر المبالغة والافتعال حيث شبهه بأرسطو (المعلم) والإسكندر وبطليموس، متهمكاً على إيقاد خشب الرمث وتحوله إلى قوم يوقدون المنبر، إذ لا يرضى أن تبرك ناقته إلا على المسك الأذفر⁽²¹⁸⁾:

تركت دخان الرمث في أوطانها طلباً لقوم يوقدون العنبر
وتكرمت ركباتها عن مبرك تقعان فيه وليس مسكاً أذفرا

كل ذلك بعد أن تفنن المتنبي بجمال البادية الطبيعي وتهكم على الجمال المتصنع للمدينة، وتفزل بنسائها اللواتي يشبهن صفار الطباء والنوق الحمر، حمرة الشرف والملك على مسامع الإخشيديين (الأتراك)⁽²¹⁹⁾:

من الجأذر في زي الأعارسب حمر الطلى والمطايا الجلابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البناوة حسن غير مجلوب

وإذا اعتبرنا تلك الثورة على المنظومة الثقافية العربية بكل مكوناتها إرضاء للممدوح، وسمياً إلى تحصيل المال بأية وسيلة كما يقول مصطفى الشكعة، هاین نضع رده على استدعاء عضد الدولة: «مالي للديلم؟»⁽²²⁰⁾.

وقد تحدت آماله في أرض الشعوبية، فاستمرار الحلم بها بالإمارة، إنما هو من قبيل الحمل الجديد لصحيفة المتلمس، ويلحظ القارئ ذلك الحصر في قوله: «غريب اليد» حيث يطمح إلى جمع البدر النضاري التي جعلت منه ذات يوم عبداً ذليلاً لعبد بني الإخشيد وقيله خرج من البلاط الحمداني لأن الحاجة قد أوعزته، إنه ينشد حياة مستقرة رغيدة بعد انكسار أمواج الأمل على جدران الوسيلة، في ظل ممدوح يمدو مستعداً لبذل كل غال ونفيس للظفر وسماع اعترافات شاعر كبير، اعترف بمقدرته الفذة على إدارة

دواليب إقليمه وعقد الخلافة المنتثر، ويرسخ دعائمه في ظل صراع الأطراف خاصة الحمداني⁽²²¹⁾؛

أبا شجاع بفارس عضد الـ دولة فنا خسرو شهنشاهها
وقد رأيت الملوك قاطبة وصبرت حتى رأيت مولاهها
أساميا لم تزده معرفة وإنما لذة ذكرناهاها

ولعل ذلك نمطاً اعتاد عليه الشاعر وصنعة حلت محل الموهبة - على حد تعبير بلاشهر - ليصبح شاعر بني بويه الذي ظل عضد الدولة يرغب في الظفر بشاعر مثله وقد أصبح: «فخوراً بأن يرى إلى جانبه مداحاً أصيلاً من شأنه العمل على زيادة لنفوذه»⁽²²²⁾.

وتتثال على عضد الدولة المدائح ليلتحق بكافور قبل الهجاء - إن كان ذلك مدحاً - وسيف الدولة، لتتكرر تلك الصورة التي ما فتئ أبو الطيب يرسمها لكل معدوح لا تتغير فيها إلا الأسماء، حيث يمجده كما سبق وأن جعل سيف الدولة بالغيب عالم، فعضد الدولة كريم شجاع في مقارعة الأنداد وملاقاة الخصوم، في راحته تكمن المنايا والحياة يوزعها على من شاء كما يوزع العطايا، فالحياة لديه إنما هي تلك العطايا والهبات⁽²²³⁾؛

هو النفس الذي مواهبه أنفس أمواله وأسناهاها
ومن منايهاهم براحتهم بأمرها فيهم وينهاها

وقد تميزت قصائده بنمط أحادي (واحد) في صورتها العامة إما مدحاً له أو لمستوزرته (ابن العميد) وقد حملت القصيدة الاغترابية (مفاني الشعب) مدائح عملت على إرساء الفساد الذي كرمته السيطرة البويهية على عقد الخلافة وأحالت تلك الإمارات الأخرى إلى أسباب فساد أخرى فالدولة على حد قوله تحتاج إلى عضد يقويها وقد كان لها هنا خسر العضد القوية، فمدحه للآخرين إنما هو تعلم ومراس للتمكن من نظم القوافي المضمرة تحت المجاع⁽²²⁴⁾؛

بعضد الدولة امتنعت وعزت وليس لغير ذي عضد يدان
له علمت نفسي القول فيهم كتعليم الطراد بلا سنان
فقلت إذا رضيت أبا شجاع سلوت عن العباد وذا المكان

والتأمل للمعجم الشعري المستعمل في هذه الفترة لا شك يقف على ترسب تلك الألفاظ الأعجمية وغزوها لشعره حتى أن القارئ يجد صعوبة في نطق بعضها، وكل ذلك يصب في ذلك التحول الجديد عن العربية⁽²²⁵⁾:

بلنجوجي^(*) ما رفعت لضيف به السيران ندي الدخان
منازل لم يزل فيها خيال يشيعني إلى النرنجان^(*)

غير أن الغرابة المتأنية من حضور ذلك المعجم المديني (الفارسي) لا يفض من براعة الشاعر الذي تهيا له جو في ظل ممدوح: «لم يكن ينقصه لكي يكون حامياً الأدب والفن إلا المسخاء بلال ولكن كرمه كان يعدل على الأقل كرم سيف الدولة وكان معاصروه يعرفون ذلك ويتمجبون منه»⁽²²⁶⁾ والمسؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا لم يكن ذلك الكرم مثار إعجاب من المتنبّي في رده عن عيون عضد الدولة التي طلبت منه المقارنة بين عطائه وعطاء الأمير الحمداني؟

إن رد الشاعر بعد السؤال: «أين هذا العطاء من عطاء سيف الدولة؟ فقال: هذا أجزل إلا أنه متكلف، وسيف الدولة يعطي طبعاً»⁽²²⁷⁾ يجلنا دور في حلقة مفرغة بين ما تتضمنه المعاني الشعرية وبين ما تقدمه المبرة، لنحاول الخروج منها بالحديث عن نظرية المؤامرة التي راح ضحيتها الشاعر الكبير إذ: «بلغ ذلك مسامح عضد الدولة فعقد عليه، فلما سار المتنبّي من شيراز إلى الكوفة، هباً له الوزير ابن المهدي بالاتفاق مع عضد الدولة عيوناً ترصد طريقه لتقتله»⁽²²⁸⁾.

لنتنتهي رحلة الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بعدما دخلت تلك

النهاية عالم الأسطورة من الصبح المنبي إلى يثيمة الدهر، حيث انتشرت روايات متناقضة حول خروجه ووفاته لا تختلف عن الأساطير العنترية، ولكن المهم أن الشاعر قد انتهت حياته عند دير العاقول على يد هاتك الأسدي وابن اخته ضبة وأعراب البادية.

ج - تناضسية السلطات المعرفية في البلاط البويهى:

إن التناضس السياسي والصراع العسكري بين الأطراف لم يمنع من أن يوازيه تناضس في جلب السلطات المعرفية إليها الذي كان الظفر بها مجال من مجالات التفاخر والمفاضلة، خاصة بين المركز البويهى والحمداني الذين تنقلت بينهما السلطات المعرفية مناشدة الحظوة والمكانة والمطاء، فالبلاط البويهى لم تنزل مكانته عن الجامعة الحمدانية والبلاط الإخشيدى، هذا الأخير الذي لم يجد فيه المتنبى أنداداً لا في اللغة ولا في الشعر وما مناظرته مع الأمدي (*) إلا دليل على ذلك.

وهي البلاط البويهى وجد المتنبى سلطات معرفية شملت الشاعر والكاتب والفقوي والمؤرخ والفيلسوف خاصة وقد وجد المؤرخ أبي الفرج الأصفهاني والشاعرين ابن سكرة وابن الحجاج الذين سبق وأن التقى بهم في البلاط الحمداني بالإضافة إلى الحاتمي الناقد المشهور والكاتب المترسل إبراهيم بن هلال الصائبي وقد اشرابت أعناقهم ترصد الشاعر الكبير للمناظرة معه ولما لا التفوق عليه.

ويمجرد الوصول إلى البلاط البويهى حتى استقبل من الوزير الكاتب الشاعر الحسن بن محمد المهلبى بحفلة بالغة لتبدل بينه وبين أبي الفرج مناظرة مرت كسحابة صيف عابرة: «فقد قصد بعد وصوله بغداد بمدة وجيزة دار المهلبى مستطفاً جواده فتلقاه الوزير وأجلسه في صدر المكان، حيث كان بين القوم أبو الفرج الأصبهاني - فجرت بينه وبين أبي الطيب مناظرة

علمية، ثم افترقا على أحسن حال بالرغم من الحدة التي اتسمت بها المناظرة⁽²²⁹⁾.

ولعل الوزير المهلي انتظر منيحه من الشاعر بعد ذلك الاستقبال الفريد وما ظفر بذلك ولا ندري أذلك ترفع جديد عن مدح الوزراء كما حدث مع ابن حنزاب أم أن نفوره من الوزير ابن المهلي المعجوز الماجن المخادع كان بسبب أمل في تحسن علاقته مع سيف الدولة والعودة إليه بعد تلك الرثائية التي بعث بها إليه بعد وفاة أخته (خولة)؟

لا نستطيع أن نجزم بأحادية التفسير إذ المنهجية والترفع عن مدح الوزراء والاكتفاء بمدح الملوك أمر اعتاد عليه المتنبي، كما أن المدح الجديد للمركز الجديد كان يرفض التمريض بالخصوم خاصة الحمداني الذي لا نستبعد شوق الشاعر إليه بعد القطيعة الكافورية وقبلها الذي أشعره بالاغتراب، وهو البعد الذي جعل العيد لا يختلف عنده عن سائر أيامه في كنف كافور⁽²³⁰⁾؛

عيد بأية حال حدث يا عيد بما مضى أم لأمر فيك مجد
أما الأحبة فالهيداء دونهم وليت دونك بيداً دونها بيد

هلت تلك الصحاري التي تقصل بينه وبين أحبته (سيف الدولة) تكون فاصلاً بينه وبين كافور، وتتواصل تلك المناظرات التي أشعل المهلي فتيلها والتي لا يريد منها إلا الانتقام من قدر الشاعر وتمريغ أنفه في التراب، خاصة وقد وجد خصوم الشاعر سناً سياسياً من معز الدولة الذي لم يخف كرهه للمتنبي وتحتة وجد الحاتمي الجو مناسباً لقيادة الحملة النقدية ضد الشاعر، يعضده في ذلك أكبر شخصيتين في بغداد (معز الدولة/ الوزير المهلي) فراح يتبع أشعار الشاعر كما تتبعها أبو فراس في البلاط الحمداني محاولاً إقامة الدليل على سرقاته وكشف اقتباساته من الفلسفة اليونانية حيث: نهّد إليه أبو علي الحاتمي، وناظره في بعض ما جاء في شعره من

معان غثة، واستعارات قبيحة وأوصاف قاهرة وأخذ وسرقة وكأنما شغل أبو علي الحاتمي بأبي الطيب شغلاً فأنف فيه رسالتين إحداهما سماها الموضحة في مساوئ المتنبّي، والأخرى هي أغراضه الفلسفية ومعانيه المنطقية وما أتى في شعره موافقاً لحكمة أرسطاطاليس⁽²³¹⁾.

وبعد كل ذلك كان ما يجري يدخل القبلة والفرج لا شك إلى خصومه حتى لو كان الصاحب بن عباد الذي قاد حملة لا تختلف عن تلك التي قادها الحاتمي حيث كان آنذاك: «الصاحب بن عباد صغيراً، حين المكانة حين وفد المتنبّي على ابن العميد ومدحه، وكان يود له قصده المتنبّي فلما تجاهله جزع وسخط ولم يسكن ما به حتى ألف تلك الرسالة»⁽²³²⁾ ينال فيها منه⁽²³³⁾.

ولم تنفك الحملات الشرسة تشن على الشاعر منذ وفد على البلاط سوى النقدية أو الهجائية التي قادها ابن سكرة وابن الحجاج ولعل أبرزهم أبو الحسن محمد المعروف بابن لنكك الشاعر النحوي الذي: «كان يسمو إلى غاية بعمدة هي الشاعر فتأخر عنها وكان التقدم هي زمة لشاعرين أحدهما أبو الطيب، فوّلح بثلبه والتشفي بهجوه وذمه»⁽²³⁴⁾.

وظل رد المتنبّي عن تلك الحملات كثيراً ما اعتراه الصمت المحير حتى نطق قائلاً⁽²³⁴⁾:

أرى المتشاعرين غرّوا بلعني ومن ذا محمد الناء العضلا
ومن يك ذا قم مر مريض يجد مر به الماء الزلالا

ولعل عدم النجاعة في الأساليب المتبعة من عصاية المهلبي جعله يتخذ من المؤامرة سهيلاً للنيل من الشاعر وإسكات صوته الذي دوى في أصقاع تلك الإمارات.

إن ذلك الصمت الذي اعتري حياة أبي الطيب النقدية ومقاسباته الأدبية في البلاط البويهّي يأخذنا إلى الحديث عن المثقف الحاجب الذي

ذهب لتدجين الواقع السياسي بتبرير السيطرة الأعجمية للبويعيين وترسيخ الثقافة الواحدة والاعتراف بمركزيتها.

إن التناقض يبرز جلياً بين فاعلية المقاييسات الحمدانية الساعية إلى رد السيطرة الأعجمية للبويعيين والأتراك وبين المشروع الثوري الذي مثل مرحلة فاعلية المثقف سوى على المستوى (الحملة الشعبية الأدبية) أو السياسي بالوقوف اندد للند في وجه المد البهنظلي وأطماع الجيران.

ولذلك فالمتنبي راح يضفي أطر شرعية على ثقافة المدينة وصراعها الحضاري مع البداية بالثورة على هذه الأخيرة، ثورة لا مبرر لها إلا حالة الاضطراب واللاتوازن مخلفات النكسة الكافورية، مما أحال الفاعلية إلى حجابة بفقدانها معطيات التغيير بتملك وتحكم المنظومة الواحدة في منابع السيطرة وهو لا شك ما يفسر لنا ندرة النتوج الشعري والنقدي للمتنبي لهذه المرحلة إذا ما قارناها بالمراحل السابقة.

الهوامش

❖ محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل وتكبة ابن رشد.

- علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعملوه.

- علي حرب: أوهام النخبة أو نقد المثقف.

- سماح إدريس: المثقف العربي والسلطة، بحث في رواية التجربة الناصرية.

❖ ضمن كتابه الأخير: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، الصادر عن المركز الثقافي العربي 2000، وقد تناولته مقالات ثلاث بالدراسة: عبدالعزيز المسبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» ومجيب الزهراني: «النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد» وحسن عز الدين البنا: «ملاحم النقد الثقافي، الغداسي أنموذجاً» ضمن علامات في النقد المثبتة في البحث وقائمة المصادر والمراجع.

❖ يذهب أنطونيو غرامشي حسب ما جاء في كتاب الجابري: (المثقفون في الحضارة

العربية، معنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد)، ص 20: «أن المثقفين نوعان: مثقف تقليدي يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الأيلة للزوال، ومثقف عضوي ناقد يسهم في تعبئة المجموعة الاجتماعية الصاعدة ويلورة مطامحها وأهدافها».

(1) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، معنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 22.

❖ مادة «ثقف».

(3) ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة «ثقف».

❖ مادة «ثقف».

(4) ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، ط 1، م 4، دار الفحاء، دمشق، سوريا، دار السلام، الرياض، 1994، ص 442.

(5) المرجع نفسه، ص 445.

(6) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، معنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 22.

(7) المرجع نفسه، ص 9.

(8) علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان 1995، ص 144.

(9) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط 2، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1985، ص 339.

(10) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، معنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 23.

(11) راسل جاكوبي: نهاية البوتيتيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، عالم المعرفة، ع 269 المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت مايو 2001، ص 124.

(12) علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه، ص 144.

(13) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، معنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 55.

(14) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ط 1، دار الهنايب، دمشق، سوريا 2000، ص 17.

- (15) ابن خلدون: المقدمة ص 227.
- (16) شكري عزيز الماضي: هي نظرية الأدب، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان 1993، ص 28.
- (17) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1969، ص 651.
- (18) أدونيس: الشعرية العربية، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985، ص 56.
- (19) أدونيس: كلام البدايات، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 22.
- (20) جاء في العمدة لابن رشيق ج 1 ص 65: «كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر آتت القبائل وهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزامير، كما يصنعون في الأمراس، ويتباشرون ولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكورهم وكان لا يهتنون إلا بفلام ولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج».
- (21) ديوان الشنفرى: ت طلال حرب، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ص 55.
- (22) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ط 1، دار العلم، بيروت، لبنان 1980، ص 21.
- (23) أدونيس: النص القرآني وأهالي الكتابة، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان 1993 ص 35.
- (24) ديوان حسان بن ثابت، ط 1، ت، طلال حرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1984، ص 7.
- (25) ديوان كعب بن زهير، ط 1، ت، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، لبنان، 1995، ص 84.
- (26) ديوان الفرزدق: ت، طلال حرب، ط 1، م 2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ت، ص 178.
- (27) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 53.
- (28) هيلاري كيلباتريك: «الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير» مجلة المعرفة، ع 205، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بغداد 1979، ص 187.
- (29) المرجع نفسه، ص 184.

- (29) محمد عابد الجابري: المثقون في الحضارة العربية، معنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 80.
- (30) ريجيمس بلاشير: أبو الطهوب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط 2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982، ص 7.
- (31) المصدر نفسه، ص 9.
- (32) المصدر نفسه، ص 11.
- (33) أبو البقاء المكي: التبيان في شرح الديوان ج 4 ص 119.
- (34) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر المباسي، القرن الرابع الهجري، ص 223.
- (35) المكي: التبيان في شرح الديوان، ج 4، ص 189.
- (36) المصدر نفسه، ج 3، ص 177.
- (37) المصدر نفسه، ج 2، ص 149.
- (38) ريجيمس بلاشير: أبو الطهوب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 42.
- (39) إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، العصر المباسي، ط 1، ج 3، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د.ت، ص 207.
- (40) المكي: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 341.
- (41) محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم، عصوره واتجاهاته ونماذج مدروسة منه، ط 1، دار الأندلس، المملكة العربية السعودية، 1992، ص 395.
- (42) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، د. ط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ت ص 98.
- (43) المكي: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 281.
- (44) المصدر نفسه، ج 1، ص 346-347.
- (45) المصدر نفسه، ج 2، ص 142.
- (46) إبراهيم حركات، المجتمع الإسلامي والملطة في العصر الوسيط، ط 1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1998، ص 197.
- (47) زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، ص 158.
- (48) المكي: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 33-34.

- (49) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر المباسمي الثاني، ص 47.
- (50) أندريه ميكال: «المتنبي شاعر عربي»، ت: خليل الخوري، مجلة الأقطاب، ع 4، وزارة الثقافة والفنون، بيدا، 1978، ص 62.
- (51) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 47.
- (52) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والمراقين، ط 1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1989، ص 46.
- (53) يوسف المش: محاضرات في تاريخ الخلافة المباسية، ط 1، مطبعة فتي العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 142.
- (54) أدونيس، الثابت والمتحول، تأسيس الأصول، ط 1، ج 1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997 ص 67.
- (55) المصدر نفسه، ص 67.
- (56) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 114.
- (57) بطرس الهمباني: أدباء العرب في العصر المباسية، د. ط، دار نظير عبود، بيروت، لبنان، د. ت، ص 311.
- (58) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 45-46.
- (59) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4 ص 43.
- (60) المصدر نفسه ج 4، ص 40-41-42.
- (61) يوسف خليف: في الشعر المباسي، نحو منهج جديد، ط 1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص 126.
- (62) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 33-34.
- (63) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، نكبة ابن حنبل ومحنة ابن رشد، ص 20.
- (64) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 209-210.
- (65) عبد اللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ط 1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 1988، ص 39.

- 66) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، المصير العباسي الثاني، ج 3، ص 90.
- 67) يوسف خليف: في الثمر العباسي، نحو منهج جديد، ص 127.
- 68) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبّي في مصر والمراقين، ص 456.
- 69) حسن الأمراشي: المتنبّي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان 1994، ص 227.
- 70) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 391.
- 71) محمد محفوظ: الحضور والمثاقفة، المثقف العربي، وتحديات العولمة، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص 39.
- 72) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 73) المرجع نفسه، ص 41.
- 74) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، نكبة ابن حنبل ومحنة ابن رشد، ص 54-55.
- 75) المرجع نفسه، ص 55.
- 76) يوسف خليف: في الثمر العباسي، نحو منهج جديد، ص 18.
- 77) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 58.
- 78) مطاع صفدي: قراءة ثانية للثمر الجاهلي، الأصالة والممكن، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 10، بيروت، لبنان 1981، ص 4.
- 79) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 60.
- 80) أندريه ميكال: «المتنبّي شاعر عربي» ت: خليل الخوري، مجلة الأقاليم، ص 61.
- 81) فاروق عمر: التاريخ الإسلامي وفكر القرن العشرين، دراسات في تفسير التاريخ، ط 2، دار اقرأ، بيروت، لبنان 1985، ص 227.
- 82) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 55.
- 83) أندريه ميكال: «المتنبّي شاعر عربي» ت: خليل الخوري، مجلة الأقاليم، ص 65.
- 84) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 168.
- 85) المصدر نفسه، ج 4، ص 42-43-44.
- 86) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.

- (87) المصدر نفسه، ج 4، ص 59.
- (88) المصدر نفسه، ج 4، ص 210-211.
- (89) محمد زغلول سلام: الأدب في عصر المماليك، من بداية القرن الرابع إلى نهايته، دار نشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة 1999، ص 31.
- (90) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 75.
- (91) المصدر نفسه، ج 1، ص 221.
- (92) المصدر نفسه، ج 1، ص 53.
- (93) المصدر نفسه، ج 3، ص 200.
- (94) ورد في حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - : «إنما بحث لأتكم مكارم الأخلاق».
- (94) رضوان السيد: الأمة والجماعة والسلطة، دراسات في الفكر السياسي العربي، ص 158.
- (95) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 59.
- (96) فتحي أسعد إسماعيل نمجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ط 1، دار البشير، مؤسسة الرسالة، عمان، الأردن 2000، ص 61.
- (97) عبد اللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ص 14-15.
- (98) فتحي أسعد إسماعيل نمجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 62.
- (99) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 79.
- (100) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (101) عبد اللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ص 32.
- (102) المكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 388-389.
- (103) المصدر نفسه، ج 1، ص 36.
- (104) المصدر نفسه، ج 4، ص 43-44.
- (105) محمد زغلول سلام: الأدب في عصر المماليك، من بداية القرن الرابع إلى نهايته، ص 45.
- (106) المكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 36.

- (107) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.
- (108) المصدر نفسه، ج 4، ص 59.
- (109) أبو القاسم محمد كرو وعبدالله شريط: شخصيات أدبية من المشرق والمغرب، ط 2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان 1966، ص 264.
- ❖ جاء في المقدم الفرید لابن عبد ربه ج 3 ص 227: «أن الحجاج بن يوسف بعث إلى واليه الحكم بن أيوب كتاباً يقول فيه: «إذا وصلك كتابي هذا، فأنف من قبلك من التبعك فإنهم مفسدة للدين والدنيا» فرد عليه الحكم بن أيوب وكتب إليه: «قد نفيت من التبعك إلا من قرأ القرآن وتفقّه في الدين» وكتب إليه الحجاج: «إذا قرأت كتابي هذا، فادع من قبلك من الأطباء ليقتفوا عروقك فإن وجدوا فيك عرقاً تبعها فاقطعه والسلام».
- (110) المكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 4، ص 150.
- (111) أبو القاسم محمد كرو وعبدالله شريط: شخصيات أدبية من المشرق والمغرب، ص 264.
- (112) جابر عصفور: «لك القلم الأعلى»، مجلة المري، ع 438، الكويت، ماي 1995، ص 77.
- (113) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (114) فتحي أسعد إسماعيل نجمة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 85.
- (115) المرجع نفسه، ج 86.
- (116) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 361.
- (117) المصدر نفسه، ج 1، ص 366.
- (118) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقط الحضارة المربية»، مجلة الأقاليم ص 57.
- (119) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 367.
- (120) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقط الحضارة المربية»، مجلة الأقاليم ص 57.
- ❖ أدونيس: في كتابه الثابت والمتحول، تأسيس الأصول.
- ❖ طه حسين: في المجلد السادس من «المجموعة الكاملة»، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 546، نقلاً عن كتاب عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات ص 17-18.

- 121) جميل صليبا: من افلاطون إلى ابن سينا، محاضرات في الفلسفة العربية، ط 3، دار الأنثوس، بيروت، لبنان 1983، ص 61.
- 122) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 142.
- ❖ المقصود الإمام القرمطي.
- 123) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة 1992، ص 266.
- 124) سليمان عسهراتي: المعرفة المركزية الإسلامية واللغو سنتريزم الإغريقولانيي، مجلة الآداب ص 64.
- 125) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 135.
- 126) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 269.
- 127) رضوان السيد: السلطة والمعرفة في التاريخ العربي الإسلامي، مشكلات الطرح ومنهجيات المواجهة، مجلة الدراسات العربية، ج 7، م 25، بيروت، لبنان، ص 1986، 15، ص 30.
- 128) إبراهيم حركات: المجتمع الإسلامي والسلطة في العصر الوسيط ص 297.
- 129) أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 208.
- 130) محمد علي مرجيا: انتقاض العقل العربي، ط 1، دار عويدات الدولية، بيروت، لبنان 1994، ص 416.
- 131) المرجع نفسه، ج 418.
- 132) أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 73.
- 133) سمير أمين: القضايا للمستقبل، تأملات حول تحديات العالم، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان 1990، ص 139.
- 134) عبد السلام نور الدين: المتنبي وسقوط الحضارة العربية، مجلة الأهل، ص 59.
- 135) حسن الأمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين ص 173.
- 136) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 131.
- 137) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 26-27.
- 138) المصدر نفسه، ج 1، ص 179.
- 139) المصدر نفسه، ج 1، ص 179.

- (140) عبدالله التطاوي: مداخل تفسيرية وفكرية إلى المتنبي، ط 1، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة 1991، ص 12.
- (141) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 178.
- (142) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والمراقين، ص 45.
- (143) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 9، ص 295.
- (144) المصدر نفسه، ج 3، ص 298.
- (145) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 280.
- (146) عبدالعال سالم مكرم: الفكر الإسلامي بين العقل والوحي، ط 1، دار الشروق، القاهرة 1982، ص 11.
- (147) المصدر نفسه، ص 29.
- (148) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 174.
- (149) المصدر نفسه، ج 4، ص 174.
- (150) المصدر نفسه، ج 4، ص 120.
- (151) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 271.
- (152) المصدر نفسه، ص 273.
- (153) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 289.
- (154) المصدر نفسه، ج 1، ص 373.
- (155) فتحي أسعد نمجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 49.
- (156) ابن خلدون: المقدمة ص 227.
- (157) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 31.
- (158) المصدر نفسه، ج 2، ص 92-93.
- (159) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.
- (160) إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة: دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت 1990، ص 53.
- (161) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 159-160.

- 162 (المصدر نفسه، ج 3، ص 374.
- 163 (المصدر نفسه، ج 3، ص 372-373.
- 164 (المصدر نفسه، ج 4، ص 281.
- 165 (يوسف حسين بكار: بناء القصيدة هي النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط 2، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1983، ص 206.
- 166 (المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 138.
- 167 (المصدر نفسه، ج 4، ص 283.
- 168 (المصدر نفسه، ج 4، ص 278.
- 169 (المصدر نفسه، ج 4، ص 221.
- 170 (المصدر نفسه، ج 4، ص 278.
- 171 (المصدر نفسه، ج 4، ص 278.
- 172 (المصدر نفسه، ج 4، ص 278.
- 173 (المصدر نفسه، ج 3، ص 118.
- 174 (المصدر نفسه، ج 4، ص 285.
- 175 (رجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبّي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 276.
- 176 (المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 291.
- 177 (المصدر نفسه، ج 3، ص 286.
- 178 (المصدر نفسه، ج 4، ص 182.
- 179 (المصدر نفسه، ج 1، ص 172.
- 180 (إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 251.
- 181 (رجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبّي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 297.
- ❖ جاء ضمن هجائته لكافور في الدالية:
- ناعت نواظير مصر عن ثعالبها فالحر عهد والكلب محمود.

- 182) طه حسين: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، دحل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، دت، ص 267.
- 183) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 70.
- 184) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 162.
- 185) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 23.
- 186) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 162.
- ❖ جاء في الديوان:
- وهذاي من الملوك وإ ن كان لسانى من الشعراء
- 187) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبى، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكهلاني، ص 276.
- 188) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 43.
- 189) إلهيا الحاوي: في النقد والأدب، ص 257.
- 190) المرجع نفسه، الصقعة نفسها.
- 191) عبدالمعز السبيل: «الشعرية بين السياسة والشعر» مجلة علامات في النقد، ج 39، جدة، السعودية، مارس 2001، ص 385.
- 192) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 281.
- 193) المصدر نفسه، ج 4، ص 294.
- 194) عبدالمعز الدسوقي: في عالم المتنبى، رؤية فنية مجلة الثقافة، ع 59، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 5، 1978، ص 72-71.
- 195) المرجع نفسه، ص 72.
- 196) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 295.
- 197) المصدر نفسه، ج 4، ص 294.
- 198) هيلاري كيليارليك: «الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير» مجلة المعرفة، ص 134.
- 199) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 46.
- 200) المصدر نفسه، ج 4، ص 150.

❖ جاء في الديوان قوله:

يستعشن الخز حين يللمسه وكان يبرى بظفره القلم

(201) المصدر نفسه، ج 2، ص 43.

(202) إيليا الحلوي: في النقد والأدب، ص 256.

(203) عبدالله محمد الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الرياض، المغرب 2000، ص 93. نقلاً عن مقال عبدالعزيز المسبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» مجلة علامات في النقد، ج 39، م 10، جدة، السعودية، مارس 2001، ص 384.

(204) عبدالسلام نور الدين: «المتنبى وسقوط الحضارة العربية»، مجلة الأفلام، ص 57.

(205) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 163.

(206) عبدالله التطاوي: مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبى، ص 198.

(207) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 233.

(208) ريجيم بلاشير: أبو الطيب المتنبى، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 342.

(209) المصدر نفسه، ص 348.

(210) المصدر نفسه، ص 388.

(211) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 170.

(212) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 23.

(213) ريجيم بلاشير: أبو الطيب المتنبى، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 339.

(214) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

❖ القصيدة كانت في الأصل بالصيغة التالية:

صفت السوار لأي كف بشرت بلبن الفرات وأي عبد كبرا؟

(215) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبى في مصر والمراقين، ص 459.

(216) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 251-252.

(217) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبى في مصر والمراقين، ص 456.

(218) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 169.

(219) المصدر نفسه، ج 1، ص 159.

- (220) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 339.
- (221) المصدر نفسه، ج 4، ص 274-275.
- (222) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 345.
- (223) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 274-275.
- (224) المصدر نفسه، ج 4، ص 256.
- (225) المصدر نفسه، ج 4، ص 254.
- ❖ بلنوجي: المود الذي يتخبر به.
- ❖ النبويندجان: موضع في الطريق، وقيل بلد بفارس.
- (226) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 343.
- (227) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دة، ص 300.
- (228) محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم، عصوره واتجاهاته ونماذج مدروسة منه، 402.
- ❖ جاء في لسان الميزان لابن حجر المصقلاني ج 1 ص 159-160، نقلاً عن كتاب فتحي أسعد: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي ص 87. مما يذكر في سرعة جواب المتنبي وقوة استحضاره، أنه حضر مجلس الوزير ابن حنزابة وفيه أبو علي الأمدى الأديب المشهور، فأنشده المتنبي أبياتاً جاء فيها «التهنئات» فقال أبو علي: «التهنئة مصدر والمصدر لا يجمع»، فقال المتنبي لآخر بجانبه أمسلم هو؟ فقال: «سبحان الله! هذا أستاذ الجماعة»، فقال المتنبي: «إذا صلى المسلم وتشهد ألهس يقول: «التهنئات» قال: «فجعل أبو علي وقام».
- (229) ريجيمس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 321.
- (230) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 39.
- (231) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 145.
- ❖ الرسالة سماها: الكشف عن مساوئ المتنبي.
- (232) المصدر نفسه، ص 144.
- (233) المصدر نفسه، ج 4، ص 145-146.
- (234) المكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 228.

بناء المفاهيم

النقدية

عبد اللطيف الطاهر الزكري

إذا كان العمل الإبداعي يقدم نفسه للقارئ، اعتماداً على المكونات والسمات التي ينهض عليها. فإن العمل النقدي، عادة ما يقترح طروحاته، انطلاقاً من المصطلحات والمفاهيم والتصورات

النقدية.. وإذا كان كتاب «النص الروائي والتراث السردي» يزاوج بين النقد ونقد النقد، فإن أسسه العامة تقوم على ثلاثة مفاهيم نقدية، يلخص كل واحد منها فضلياً باب، من أبواب الكتاب، الثلاثة: يغطي مفهوم «النص الروائي» الباب الأول «الافتتاح والتفاعل النصي»، ومفهوم «التراث السردي» الباب الثاني «افتتاح النص الروائي على التراث السردي»، ومفهوم «التعلق النصي» الباب الثالث «دراسة تحليلية». فكيف بنيت هذه المفاهيم النقدية؟ وما أشكال وطرائق اشتغالها نظرية وتطبيقاً؟ وما علاقتها بالتصورات النقدية الثالوية في شأيا فصول الكتاب؟.. هذه، بعض الأسئلة، التي نروم الإجابة عليها، للتعريف بالكتاب النقدي - موضوع هذه المراجعة النقدية...

أولاً: مفهوم النص الروائي:

قبل تناول «مفهوم النص الروائي» نشير إلى أن تلقي النظريات والكتابات النقدية الغربية - يتخذ أبعاداً مختلفة ومتخالفة، أشار إليها الدكتور معجب الزهراني في مقال يحمل عنوان: «... مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي»⁽²⁾ - حصرها في ثلاثة أنواع من التلقي:

(أ) التلقي المعرفي - الترويجي.

(ب) التلقي التوظيفي - الإيديولوجي.

(ج) التلقي النقدي - الحوارية.

وعند النظر في طرائق تشغيل المفاهيم النقدية لدى عبدالسلام أقلمون، يلاحظ القارئ أن هذا الدارس يميل إلى الاجتهاد الدؤوب، في محاولة علمية، إلى إضفاء البعد النقدي - الحواري على المفاهيم المستلهمة من سوسيولوجيا النص والشعرية، ونظرية الأجناس الأدبية، وعلوم السرد البنيوية بتياراتها السيميائية، السيميولوجية، واللسانية... وهذا يعني، أن المفهوم النقدي يتبنى على أركان، يمكن إيجازها في ثلاثة:

- الركن الأول: حد المفهوم.

- الركن الثاني: الأنواع والخصائص.

- الركن الثالث: طرائق تشغيل المفهوم، المؤدية إلى بلورة تصور نقدي.

فماذا يعني بمفهوم النص الروائي؟

استهل الدارس الباب الأول بفصل بمرف بالمنظور السوسيونصي، تهيئة للوضوح في مفهومي النص والرواية، لاجتراف مفهوم النص الروائي. وقد كان سنده الأول في بناء هذا المفهوم نقاد كبار، أمثال باخثين، بيهر زيماء، ميشل زيراها، جوليا كريستيفا..

بدأ الدارس، حديثه عن «النص» باصطلاح متلون بظلال فلسفية اقترحه ميخائيل باخثين تحت اسم «مسألة» دلالة على الإشكالات التي تتفتح عن هذا الاصطلاح. يقول عبدالسلام أقلمون - بعد تعريفه للأطر النظرية، للمنهج السوسيونصي: «يمكن للتأطيرات السابقة (يقصد بها السوسيونصية) أن تقيدنا في دعم هذا المستوى التالي من التحليل الذي يهدف إلى التركيز على مفهوم النص كفاعلية أدبية مفتوحة من وجهة نظر سوسيو نصية»⁽³⁾. وبما أنه يمي الأبعاد المتشابكة والمعقدة لمصطلح (النص)، يصرح في استقهام منهجي دال: «لكن المسألة في مبدئها هي مسألة نص؟». فما هو هذا النص؟ وما المقصود به؟ «إن النص في الأخير هو قراءة وكتابة أي تركيب وتفكيك... لهذا تشارك في النص عناصر متافرة، واردة عليه من جهات مختلفة وعبر أزمنة متباينة... وترى كريستيفا أن الأبعاد الثلاثة

المؤطرة للتركيب النصي، والتي تخلق فضاء التلاقح الدلالي والبويطقي هي:

1. الذات الكاتب 2. المتلقي 3 - النصوص الخارجية «ثلاثة عناصر في حوار»⁽⁴⁾. وبما أن مصطلح النص - ما هنا - لا يؤدي به لذاته ، بل للتأشير على جنس أدبي مخصوص، هو الرواية، فإن المعالجة النقدية - في الكتاب - تناوب بين مصطلحي «النص» و«الرواية». إن «الرواية» - كما يقول عبدالسلام أقليم، مع ميخائيل باختين: «جنس أدبي مفتوح... على اللغات الاجتماعية، وعلى الأجناس الأدبية... أي على حركة الأدب والتاريخ...»⁽⁵⁾. ومن ثمة نظفر بمفهوم «النص الروائي» كما حدده ميشال زيرافا في كتاب «الرواية والمجتمع»: «الرواية نص، لكن هذا النص نفسه هو نسيج من النصوص، والرواية المعاصرة على الخصوص هي تناسية»⁽⁶⁾.

وهي الفصل الثاني، يتطور «مفهوم النص الروائي» اعتماداً على نظرية البويطيقا، وذلك باستحضار **مدونة غنية بالمصطلحات النقدية (التفاعل النصي - التناص - تكون النص - النص القهلي - اشتغال الاستشهاد - التعالّي النصي - المفاصلة - المهتانصية - معمارة النص -..)**. تنضاف إليها مدونة الفصل الثالث الخاص بالتفاعل الأجناسي.. وتستقي هذه المدونة مادتها من نظرية الأجناس الأدبية التي قعد لها منظرون - عديدون - يتزعمهم جيرار جنيت وجان ماري شيفر، الأول بكتابه الهام «مدخل لجامع النص»⁽⁷⁾ والثاني بكتاب: «ما هو الجنس الأدبي؟»⁽⁸⁾. ونعترف - في هذا المستوى - على أبعاد أخرى لمفهوم النص الروائي - من منظور نظرية الأجناس الأدبية -: «الرواية.. جنس أدبي له ما يميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى ونكاد بطريقة حدسية لا نغطي التمييز بين النصوص باعتبار انتمائها الأجناسي، لهذا عندما نقع على نص نجد فيه مواصفات الرواية نقول: إنه رواية؟ وحتى لا نطرح سؤالاً مباشراً ونقول ما هي الرواية؟ سنقول ما هو الجنس أولاً؟ وهنا نجد أن الأمر ليس هيناً، وتواجهنا نفس الصعوبات التي تحدث عنها جان ماري شيفر، والتي تؤدي إلى اختلاف الباحثين بشأن تحديد مفهوم محدد لقولة الجنس الأدبي، فمنهم من يعتبر الجنس معياراً

(norme) أو جوهرًا مثاليًا (essence ideale) أو قالبًا للقدرة (matrice de compétence) أو مجرد مصطلح للتصنيف (terme de classification) لا تماثله أية إنتاجية محض،⁽⁹⁾ ولا يخفى - على القارئ - ما تطرحه أمثال هذه القضايا من صعوبات وإشكالات، حاول عبدالسلام أقلمون تذليلها بالوصول إلى صلب الإشكال الذي ينتج عن تعميد مفهوم النص الروائي، خاصة وأن هذا النص يقوم على أساس التفاعل الأجاسي.

بيد أن الوقوف على حد المفهوم، لا يجلو وحده الحقيقة النقدية المتوخاة، لذلك تم اللجوء إلى تبيان أنواع النص الروائي، على أساس من فهم خاص لمراحل نشوء وتطور الرواية - العربية خاصة، ونلاحظ في هذا السياق انتقالاً من العام إلى الخاص، أي من النص الروائي بشكل عام إلى النص الروائي العربي بشكل خاص، وفي هذا ما يخفف من غلواء التعريفات المزدحمة، المستقاة من مصادر متنوعة.

أما أنواع النص الروائي (العربي) فهي: الرواية التعليمية - رواية التسلية والترفيه - الرواية الفنية الرواية التحليلية رواية الترجمة الذاتية (وقد سادت في المرحلة التأسيسية)، ثم الرواية الأسطورية - الرواية الوجدانية التحليلية - الرواية الاجتماعية - رواية النضال الوطني - الرواية التعبيرية (وقد هيمنت في المرحلة الكلاسيكية)، وأخيراً الرواية غير التراثية والرواية التراثية (وترتبطان بالمرحلة الجديدة)⁽¹⁰⁾. فهل استطاع عبدالسلام أقلمون - بكل هذا - الكشف عن مفهوم النص الروائي؟ إن الإجابة لا تتبلور إلا في الباب الثالث التطبيقي، حيث نقف على المفهوم - الإجرائي - للنص الروائي، حين تحليل رواية نجيب محفوظ «رحلة ابن فطومة» ورواية الطيب صالح «عرس الزين» - مع إسقاط تحليل رواية مجيد طويبا «تقريبية بني حنوت»... المعلن عنها في تمهيد الكتاب.

إن المقصود بالنص الروائي في الأخير هو هذا العمل الإبداعي الذي ينطوي على مكونات وسمات عامة متفق عليها في «الميثاق السردية»

باصطلاح فليب لوجون⁽¹¹⁾... وتبدو وظيفة مفهوم النص الروائي واضحة عند ترداد اصطلاحه (نص) و(رواية) اللذين يعنهما بيساطة نوعاً خاصاً من الكتب الإبداعية، موهوبة باسم جنس أدبي مشهور (رواية).

ثانياً: مفهوم التراث السردي:

يحضر هذا المفهوم في الباب الثاني من كتاب عبدالسلام أقلمون، ويختلف شكل حضوره من فصل إلى آخر، اعتباراً للإشكالات المتباينة التي يتناولها كل فصل من الفصول الثلاثة المكونة لهذا الباب: (1) (التصور النقدي لملاقة الرواية بالتراث). (2) (نحو وضع أجناسي للرواية «التراثية»). (3) (استجلاء النص السابق: البناء والدلالة).

لا يصرح الدارس بتعريف محدد للتراث السردي، لكننا نفهم من استقصاءاته وتحليلاته النظرية والتطبيقية الثلوية في الفصول الثلاثة للباب الثاني من الكتاب، أن المقصود بالتراث السردي، تلك الآثار الإبداعية القائمة على مقومات الحكى أو السرد، وتجلوها خصائص التراث السردي - بأنواعه المختلفة: «التاريخ، الرحلة، التصوف، السيرة الشعبية، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الأدب الأخروي»...⁽¹²⁾. ولا تتكشف وظيفة مفهوم التراث السردي، إلا باتباع القضايا النقدية الخصبة التي يثيرها هذا المفهوم. فمجمال الدراسات النقدية الشائعة في هذا المجال تتفق على بدهيات عامة، من مثل وجود أنواع عديدة من النصوص السردية في الأدب العربي القديم - لكن هذه الدراسات تتباين في تقييمها لهذا التراث السردي. وما كان يؤرق الدارس عبدالسلام أقلمون هو إبراز مدى الإغراء الكبير الذي مارسه التراث السردي على روائيين مجددين، يقول: «إن الحديث عن النص السابق/ التراث السردي من منظور علاقته بالرواية، يعد بالأساس محاولة لتفكيك مكون (مادة) مؤسس لبنية الاختلاف الروائي على مستوى التجنن... أي منح الرواية فرصة تنوع فروعها الأجناسية.. مادامت هذه المادة النصية هي المسؤولة عن رسم النمط الروائي بميسم تراثي. ولالإحاطة بعمق هذه الظاهرة النصية لابد من خطوة

نصية موازية للخطوة التجنيسية السابقة، تطمح هذه المرة إلى تفكيك النص السابق نفسه، بعد عزل وحداته الأساسية. ثم الإبانة عن أوجه الفن الفني والدلالي الذي يمارس نوعاً من الإغراء (solicitation) على الرواية المعاصرة، مما يؤدي إلى انجذابها إليه، من خلال جملة إثارات (excitations)....⁽¹³⁾ وذلك ما قام به الدارس إزاء نص مجتزأ من رحلة ابن بطوطة، وفصل من كتاب البادسي حول التصوف الشيخ مركاب بن عيسى البلندي.. وقد كان ذلك فرصة لوضع الفرش - حسب اصطلاح ابن عبد ربه في العقد الفريد - المناسب للباب الثالث التطبيقي...

ثالثاً: مفهوم التعلق النصي:

لقد اجتهد الدارس في تجميع المصطلحات والمفاهيم النقدية، في جميع أبواب وفصول الكتاب، **لليهرنة على تصور نقدي عام**، صاحبه منذ مفتتح الكتاب إلى آخره، ومفاده أن النص الروائي المعاصر، الباحث عن أشكال جديدة للكتابة الإبداعية الروائية قد وجد ضالته هي التراث السردي بمختلف أنواعه وأنماطه، خاصة وأن «النص الروائي» يقوم على الاستعجاب والاستعطاب، لمختلف أشكال الكتابة هي الأجناس الأدبية الأخرى المغايرة، القديمة أو الحديثة على السواء: «ويبقى أن النص الروائي كان واعياً بهذه البنى وبيئتها المميزة فأحسن توظيفها، في شكل: رواية - تاريخ، ورواية - رحلة، ورواية - منقبة، والنتيجة: اعتناء هذا الجنس الأدبي بتصوُّص جديدة، تكيف الوضعين الأجناسيين: «رواية/ تراث» لصالح: «رواية جديدة»⁽¹⁴⁾. والواقع أن تحديد مفهوم التعلق النصي، قد تم إنجازه منذ فصول الباب الأول باستحضار مدونة المصطلحات النقدية، التي أشاعها جبرار جنتيت في كتب مختلفة، وخاصة في (مدخل لجامع النص) و(الأطراس)⁽¹⁵⁾، ونخص بالذكر مصطلحات معمار النص، و«التعالي النصي» و«التعالي النصي للنص»... وارتباط هذه المصطلحات بمصطلح آخر كان مدار معالجات نقدية هامة، أسهم فيها نقاد مشهورون أمثال كريستيفا، كريزنسكي، جبرار جنتيت، ولوران

جهني... وغيرهم. لقد كان «التعلق النصي» مصطلحاً - ضمن مصطلحات أخرى عديدة، نعتها جهرار جنيت وأودعها كتابه (أطراس). فماذا كان جنيت يعني بـ «التعلق النصي»؟ يجيب عبد السلام أقليمون، في إطار استقصائه للمصطلحات: «التعلق النصي (hypertextualite): حظي هذا الصنف من صناعة جنيت، باهتمام زائد في هذه الدراسة الموسعة، بل هو الموضوع الحقيقي لها. يتعلق الأمر بكل علاقة تجمع «نصاً لاحقاً» (hypertexte) بـ «نص سابق» (hypotexte) هذه العلاقة لا ينظمها التعلق (كما في الميتا نص)، إنما لا وجود ممكن للنص اللاحق دون وجود السابق، بحيث يرتبطان ارتباطاً عضوياً يجعل وجود الثاني مشروطاً بوجود الأول. وتتمظهر هذه العلاقة في شكلين أساسيين هما: التحويل (transformation) والمحاكاة (imitation)»⁽¹⁶⁾. وحين الانتقال بهذا الاصطلاح إلى مستوى المفهوم (من النظرية إلى التحليل التطبيقي)، نعين مظاهر وأشكالاً متعددة للتعلق النصي، إن في رواية نجيب محفوظ (رحلة ابن فطومة) أو رواية الطيب صالح (عرس الزين): نجد ذلك بوضوح، في قول عبد السلام أقليمون، وهو يفسر ويحلل مظهرًا من مظاهر التعلق النصي في رواية نجيب محفوظ المشار إليها: «لكن الأهم هو أن النص الروائي إنما يتخذ من هذا الاختراق فرصة كشف وإضاءة أنماط من حيوات الشعوب والعشائر التي تمثل كل دار على حدة. لكي تنتج عناصرها الموجهة نحو المقارنة والحوار أنسجة الأطروحة النصية كما رأينا في هذه الرواية. إن الفضاء في الرواية بالإضافة إلى كونه فضاء رحلة، فهو فضاء رواية، وكلا المعطيين يعملان إلى النص فروضات سياقية تتجابه داخل السياق النصي الذي هو نتاج الاستقدام (النص السابق) والتوظيف (النص اللاحق) والذي يجعل النص في النهاية رواية - الرحلة...»⁽¹⁷⁾. ولا تخفى على القارئ المتتبع «الصفات المميزة» التي تضافى على التعلق النصي، المستوحاة من باخтин وغيره، والتي تفسر - أعني الصفات - التصور النقدي العام الذي يسري في كتاب عبد السلام أقليمون. ذلك التصور الذي يفسر (أو العطف) الموجود في العنوان، فبمكنتنا أن نعرف بالكتاب، في شموليته، يجعل

هذا العنوان - هكذا: النص الروائي العربي - الجديد والتعلق النصي بالتراث السردي القديم...

ما يشبه كلمة ختامية:

لا يفوتني في خاتمة هذه المراجعة النقدية لكتاب عبد السلام أقليمون «النص الروائي والتراث السردي»، أن أشير إلى أنني عمدت إلى رسم صورة كلية للكتاب - عليها تقطع في ذهن «المتلقي»، وتكون حافزا له على العودة إلى تناول الكتاب بتفصيل، ولم بجميع قضاياها النقدية. خاصة وأن هذا الكتاب، ثري بالمصطلحات والمفاهيم والتصورات النقدية المنفتحة على مختلف النظريات والمناهج النقدية - الغربية - المعاصرة... فما المفاهيم النقدية، المتناولة في هذه المراجعة النقدية إلا مفاهيم بؤرية، تقرب التصور النقدي الذي يلمح الكاتب إلى بسطه وتحليله: نظرياً وتطبيقياً....

الهوامش

(1) عبد السلام أقليمون: النص الروائي والتراث السردي. تقديم: أحمد اليابوري. الدار البيضاء. الأحمدي للنشر. الطبعة الأولى 1420-2000.

(2) د. معجب الزهراني: نحو التلقي الحوارية.. مقارنة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي. مجلة العلوم الإنسانية. كلية الآداب. جامعة البحرين. المجلد 3 شتاء 2000 من من 158-182.

(3) عبد السلام أقليمون: المرجع السابق ص 27.

(4) نفسه. ص 33.

(5) نفسه. ص 37.

(6) نفسه. ص 38.

- (7) جبرار جينيت: مدخل لجامع النص ترجمة عبد الرحمن أيوب. الدار البيضاء. دار تويقال. الطبعة الأولى 1985.
- (8) جان ماري شيفر: ما هو الجنس الأدبي؟ سلسلة الشعرية. دار سوي 1989.
- (9) عبدالسلام أفلتون: المرجع السابق ص 56.
- (10) نفسه ص 86.
- (11) فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي. ترجمة وتقديم عمر حلي. بيروت. الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1994.
- (12) عبدالسلام أفلتون. المرجع السابق. ص 103.
- (13) نفسه. ص 101.
- (14) نفسه. ص 123.
- (15) جبرار جينيت: الأطراس الأدب من الدرجة الثانية. باريس. دار سوي 1982
انظر ترجمة الفصل الأول من هذا الكتاب في مجلة علامات في النقد. جدة. سبتمبر 1997م ص 175-192.
- (16) عبدالسلام أفلتون: المرجع السابق. ص 53.
- (17) نفسه. ص 157.



النقد العربي الحديث
بين الحضور والغياب

صادق عبدالرحيم

فهما تستوقفنا، في مقال من مقالات الشاعر اللبناني جودت فخر الدين، إشارته إلى كثرة الكلام عندنا، في الصحف وفي غيرها من المنابر الثقافية، عن غياب النقد الأدبي، وخصوصاً نقد الشعر، يطول وقوفنا أمام قوله: «ومثل هذا الكلام يقصد غياباً (نوعياً) للنقد، لا غياباً كمياً، فمن المؤسف أن كميات ما يكتب من مقالات ودراسات نقدية، وكذلك من رسائل وأطروحات، هي كميات هائلة، إلا أنها أشبه ما يكون باللفو أو الشريرة، لا تشكل أي فعالية حيال الأدب، الذي ترمي إلى مسايطته وتحليله»⁽¹⁾.

وكما استوقفنا هذا القول لأحد المبدعين، يستوقفنا قول الناقد السوري محمد عزام في مقال من مقالاته: «النقد ليس غائباً والنقاد ليسوا مقصرون، ولكن استقبال المناهج النقدية الحديثة يحتاج في مرحلة أولى إلى التخلي، ثم تلي ذلك مرحلة التطبيق والاهتمام بالإبداعات الأدبية، على الرغم من أن مطالب الأدباء لا تنتهي، فكل أديب يريد من كل النقاد أن يكتبوا عنه، وعن تجربته الأدبية، وأن يجعلوه قدوة وأنموذجاً، وإلا فإنهم مقصرون»⁽²⁾.

وعلى الرغم من كثرة ما قرأنا وسمعنا عن الخصومات بين النقاد والمبدعين، إلا أن الأمر - كما يبدو لنا - ليس متعلقاً بخصومة قدر تعلقه بقضية، فهل النقد العربي غائب كما قال المبدع، أم هو حاضر كما قال الناقد؟

إن ما يسترعي انتباهنا أن الشاعر فخر الدين يميز، حين يتحدث عن غياب النقد وحضوره بين نقد (كمي) حاضر، ونقد (نوعي) غائب. وأن الناقد عزام، الذي ينفي غياب النقد، يميز هو الآخر، حين يتحدث عن حضور النقد،

بين مرحلتين، مرحلة تظهر المناهج النقدية الحداثية التي يستقبلها، ومرحلة تطبيقها.

ويذهب بنا الاعتقاد، بناء على التمييز الذي اتبعه كل من المبدع والناقد، إلى أن النقد (الكمي) الذي لم ينكر المبدع حضوره، هو ذات النقد الذي نفى الناقد غيابه وأكد حضوره ممثلاً في مرحلتين. ويذهب بنا الظن، بناءً على هذا، إلى أن النقد (النوعي) الذي تحدث المبدع عن غيابه، ربما يكون نقداً آخر غير النقد الذي تحدث الناقد عن غيابه. فهل تراه يصدق ظننا؟

إنه وكما استوقفنا كل من المبدع فخر الدين والناقد عزام، يستوقفنا مرة أخرى الناقد المغربي الدكتور عبدالملك مرتاض، ربما ليجيبنا على سؤالنا بقوله: «لقد راجت فكرة بين أشباع النقد الجديد أن هناك إبداعين اثنين، لا إبداعاً واحداً. الإبداع التقليدي الذي يعرفه الناس جميعاً، وهو المائل في هذه الأجناس الأدبية مثل الرواية، والشعر والقصة، والمسرحية وسواها من وجهة، والإبداع الآخر المنبثق عن النقد»⁽¹⁾ حيث تكاد نجزم بأن النقد (النوعي) الذي يكثر المبدعون الحديث عن غيابه، إنما هو هذا النقد الذي يحدثنا عنه الدكتور مرتاض مادامت حاجة نقادنا إليه لا تقل، في اعتقادنا، عن حاجة مبدعينا، لاسيما حينما يعرض الدكتور مرتاض بنا لحدثنا عما شاع عند بعض النقاد الفرنسيين الجدد من «أنهم حين يكتبون نقداً، كأنما يكتبون إبداعاً خالصاً، أو أن النقد في مستواه الأرقى، ليس إلا إبداعاً آخر، وذلك من أجل تخلص هذا النشاط الذهني الأدبي من القهود الثقيلة التي أريد له أن يرسف في أغلالها، ويحتمل كل أثقالها عبر القرون المسحقة، ومنذ الأزمنة البعيدة، فمبدعون الذين يعكسون في إبداعهم توفنا، نحن العرب، إلى الإلهام والبداة، يعكسون في حديثهم عن غياب النقد (النوعي)، كما نعتقد، توفهم إلى التخلص من قهود (التقليد).

إلا أن الدكتور مرتاض يزرع بذرة الشك لدينا في نقد كهذا الذي

يحدثنا عنه، حينما يصف لنا هذا «الإبداع الآخر المنبثق عن النقد» بأنه، وهو الذي «أضيف إلى مفهوم الإبداع الأول في بعض التمثيلات الحدائية» قد «اعناه وأريكه في الوقت ذاته من وجهة أخرى»، إذ إننا ومبدعينا الذين يطالبون بحضور نقد (نوعي) إنما نطمح إلى أن يكون هذا النقد راهداً من رواهد الإبداع الأول، لا هيداً عليه أو حجر عثرة في طريقه.

ههل لهذا النقد، إذا ما حضر، أن يُعني إبداع مبدعينا ويريكه، أم أن الناقد مرتاض، وقد حدثنا عن تجربة بعض النقاد الفرنسيين الجدد، قد حدثنا عن إريك هؤلاء النقاد للإبداع لا عن إريك النقد الجديد له¹⁴

لقد حدد الناقد الفرنسي «سهرج دوبروفسكي» في كتابه لماذا النقد الجديد. النقد والموضوعية» موضوع النقد الجديد في فرنسا بأنه «ليس دراسة العالم أو الآخر، ولكنه إنتاج لخطاب تأويلي حول خطاب إبداعي، أي إنجاز لغة ثانية أو لغة واصفة - كما يقول أهل المنطق - تتحكم في اللغة الأولى (أو اللغة - الموضوع)⁽¹⁴⁾.

وبما أن هذا النقد يقوم - كما نرى - على التأويل، فإن قبولنا لنقد نوعي عربي على شاكلته، أو رفضنا له، يبدو أمراً متسرعاً لسببين: أولهما أن عودتنا إلى تراثنا العربي والإسلامي تقفنا على كثير من ظواهر التأويل في تاريخنا الإبداعي. وثانيهما أنه لا يجوز لنا أن نحكم، وبناءً على دراسات نظرية، على تجربة نقدية لم يمارسها نقادنا، فنحن بحاجة إلى تجربة نقدية عربية معاصرة قامت على التأويل، ندرك خلال درسها مدى قدرة نقدينا الجديد، ونقادنا الجدد على الاستفادة من التأويل في النقد، وندرك أيضاً انعكاس ذلك على إبداعنا ومبدعينا.

ولعل من أولويات ما يتوجب علينا فعله أن نقارن أولاً بين التأويل العربي الذي قعد أجدادنا قواعده، والتأويل الغربي الذي قعد مفكرو الغرب قواعده. وما نلاحظه حين النظر فيما قاله كتالبا التراثيون عن التأويل حرصهم على عدم الخلط بين قضية وأخرى، إذ نقل الكفوي (ت 1094هـ =

1683م) في مجمله (الكليات) عن الراغب الأصبهاني قوله: «أكثر استعمال التفسير في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل».

وبخصوص قواعد التأويل قال الكفوي: «التأويل هو ما يكون إدراكه بقواعد العربية، فالقول فيه بمجرد الشبهين خطأ وإن أصاب فيهما، وأما استنباط المعاني على قوانين اللغة فمما يعد فضلاً وكمالاً».

ويستخرجنا الحديث عن يجوز له التأويل إلى الحديث عن مبتدأ العمل به إذ «كان مدار التأويل في مبتدأ الأمر على النص القرآني الكريم، وقد نشأ هذا الاتجاه في النظر إلى القرآن في العصر الأموي على يد الجهم ابن صفوان»⁽⁵⁾.

أما أهل السنة فقد ضيقوا التأويل فواختلفوا في جوازه فمنعه قوم سداً للباب وتمسكاً بظاهر الحديث، وجوزه آخرون لمن كان عالماً بعلوم عدتها خمسة عشر علماً، أحدها اللغة، والثاني: النحو، والثالث: التصريف، والرابع: الاشتقاق، والخامس: المعاني، والسادس: البيان، والسابع: البديع، والثامن: علم المفردات، والتاسع: علم أصول الدين، والعاشر: أصول الفقه، والحادي عشر: أسباب النزول والقصص، والثاني عشر: النسخ والمنسوخ، والثالث عشر: علم الفقه والرابع عشر: الأحاديث المبينة لتفسير المجمل والمبهم، والخامس عشر: علم الموهبة»⁽⁶⁾.

وتوحي هذه القيود، كما يقول الدكتور سمير أحمد مطوف، بطبيعة التأويل نفسه، فالناظر فيها يدرك أنه على المؤول أن ينظر إلى النص من وجه لفوي خالص، ومن وجه آخر خارج عن النص نفسه، غير أن قواعده الرئيسية هي اللغة نفسها.

فلذا ما اتجهنا غرباً رأينا لفظاً كثيراً عن التأويل متداخلاً مع قضايا أخرى، وطالعنا وجه الكاتب الإيطالي المولود في الإسكندرية (أمبرتو إيكو) الذي قام بصياغة نظرية جديدة في النقد الأدبي سماها «نظرية التأويل»، وكان مبتدأ ذلك في مجموعة محاضرات ألقاها في جامعة بال سنة 1992،

ثم ألف كتاباً استكمل فيه جوانب تلك النظرية عرف بـ «التأويل والتأويل المضاعف» سنة 1996.

لقد أقام إيكو نظريته على نتاجات الميثمائيين أمثال «بورس» في أبحاثه المتصلة بالمتناهي واللامتناهي، وأقر أن الفكر اليوناني الذي يعد مصدراً أنبثقت عنه الحضارة الغربية الحديثة في عقلانياتها الصارمة لم يكن عقلانياً في مجمله، وإنما تأسس على نمودجين فكريين متناقضين، أحدهما عقلي تمثل بفلسفة أرسطو، والآخر غير عقلي تمثل بالهرمسية والقنوصية⁽⁷⁾.

وقد حصر إيكو نظريته في جانبين عدهما من أرقى أشكال التأويل:

الأول: جانب التأويل المتصل بالمتناهي، وهو ذلك المتعلق بالمتحد والممين المرتبط بفاية وهدف، ومحكوم بنقطة بدء ونهاية وبمرجمياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية، إذ التأويل في هذه الحال يتأسس على منطق الإحالة، فكل علامة في النص المقروء تحيل على علامة أخرى بحسب المبدأ الذي يحكم الكون، فهذه الإشارات المرجعية أو الإحالات من شأنها تقيد اللامتناهي بحسب تعبیر «بورس» لتتقلص إمكانات التأويل فيغدو عملاً غير مطلق، أو يمسي رسماً لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تمسقط، انطلاقاً من معطيات النص، معطيات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية.

ومع ذلك فإن هذا الضرب من التأويل (المتناهي) ليس نهائياً، ولا ينبغي أن يكون لأنه إذا كان مثل هذا الصنيع أمراً نهائياً كان خرقاً لمبادئ التفكير العقلي، ومن ثم فهو يؤدي إلى تدمير المبادئ الذي قامت عليها العقلانية الغربية كمبدأ الهوية ($1 = 1$)، ومبدأ عدم التناقض (مال أن تكون (1) ليست (1) في الوقت نفسه)، والمبدأ المرفوع ($1/1$) إما صحيحة وإما خاطئة).

أما الجانب الثاني في نظرية التأويل عند إيكو، جانب التأويل اللامتناهي أو التأويل المضاعف، فهو على النقيض من التأويل المتناهي، إذ يقوم على الإشارات الحرة، والإحالات غير المينة والعقوية، ولا يخضع لفاية.

وقد ميز إيكو في هذا الجانب بين نموذجين: النموذج الهرمسي، والنموذج الفنوصي.

في النموذج الهرمسي، كما يقول إيكو، نفي لبدا الهوية ومبدأ عدم التناقض والمبدأ المرفوع، وفيه تتكشف السلاسل المنطقية على نفسها لتشكل هرمًا حلزونياً، ذلك لأن الـ «ما بعد» يسبق الـ «ما قبل».

ومما لاحظته إيكو أن المقاربات الهرمسية المعاصرة للتصوص تتطوي على أن النص كون مفتوح بإمكان الموصول اكتشاف سلسلة من الروابط اللانهائية فيه، وأن اللفة عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق، وأنها (أي اللفة) تعكس عدم تلاؤم الفكر.

أما الفنوصية فإنه تقوم على ما يشبه الوحي أو ما يسميه إيكو بالمعرفة الحتمية المسابقة للمقلانية، والفنوصي هو الروحي الذي يفتن قوة غير معدودة، وهو إنسان كلي قادر على الوصول إلى الحقيقة، ومن ثم يظهر بالخلاص من العالم بلا خطيئة.

والسؤال الذي لابد لنا من طرحه: ترى هل أخذ النقاد الفرنسيون الجدد في نظريتهم النقدية الجديدة بنظرية التأويل المربية، فجعلوا اللفة قاعدة رئيسية لها، ونظروا إلى النص المؤول من وجه لقوي خالص، ومن وجه آخر خارج عن النص نفسه، غير أن قاعدته الرئيسية هي اللفة نفسها. أم أنهم أخذوا بنظرية أمبرتو إيكو في التأويل؟ وإذا كانوا قد أخذوا بهذه النظرية الأخيرة، فعلى أي جانب من جوانبها قامت نظريتهم؟

إن ما يجدر ذكره في هذا المقام، أن حركة النقاد الفرنسيين الجدد، قد ظهرت على إثر خصومة نقدية ما بين درايمون بيكار و«رولان بارت» عام 1964، أي قبل أن يلقي إيكو محاضراته عن التأويل بما يقرب من ثمانية وعشرين عاماً، وقبل أن يصدر كتابه «التأويل والتأويل المضاعف بما يزيد عن ثلاثين عاماً». وهذا يعني سبق هؤلاء النقاد لإيكو زمنياً في الاهتمام بهذه القضية.

لقد ذهب بيكار في خصومة للنقد الجديد إلا أن الدلالات المتنوعة المرتبطة ببعضها داخل العمل الأدبي هي التي تنتج ما سماه «البنى الأدبية». وذهب النقاد الجدد إلى أنه يصعب تحقيق هذه «الدلالات التفاضلية»، رغم تجذر تقاليدنا الأصيلة، إذ تتجاوز أبعاد اللغة حدود «ما يقوله» الإنتاج الأدبي وهكذا تدخل الكتابة ضمن هذا التصور عالمًا «متعدد المعاني» لا نستطيع ضبطه والتحكم فيه⁽⁸⁾. وقال بارت «كل روائي، كل شاعر، مهما كان المنعرج الذي تسلكه النظرية الأدبية، يفترض فيه أن يتحدث عن أشياء وظواهر حتى ولو أنها متخيلة، وخارجية، وسابقة بالنسبة للغة. العالم يوجد والكاتب يتحدث، ذلك هو الأدب... وغرض النقد مختلف جداً. إن غرض النقد إنشاء عن إنشاء، إن لغة ثانية، أو لغة عن اللغة، تعمل في لغة أولى»⁽⁹⁾.

ويذا نرى أن نظرية النقاد الفرنسيين الجدد في التأويل لم تبعد عن نظرية التأويل العربية وحسب، بل ناقضتها كل المناقضة، لأنها لم تقم على قاعدة أن نظرية النقاد الفرنسيين الجدد في التأويل لم تبعد عن نظرية التأويل العربية وحسب، بل ناقضتها كل المناقضة، لأنها لم تقم على قاعدة اللغة التي قامت عليها النظرية العربية، ولم تنظر إلى النص المؤول من وجه لغوي خالص كما فعلت، بل نظرت إليه من وجه آخر خارج عن النص نفسه ويمهد عن لغته.

وكما ناقضت نظرية النقاد الفرنسيين الجدد النظرية العربية، فقد ناقضت أيضاً جانب التأويل «المتناهي» في نظرية إيكو، إذ لم تجعل تأويلها مرتبطاً بنهاية أو هدف، ولم تؤسس على منطق الإحالة، كما لم تربطه بمرجماته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية.

ومادامت هذه النظرية تتحدث عن النص ككون مفتوح، وعن النقد كلفة سابقة للغة فإنها تعيدنا إلى أحد نموذجي التأويل اللامتناهي الذي تحدث عنه إيكو، وتمود بنا تحديداً إلى النموذج الهرمسي حيث نرى الـ «ما بعد» يسبق الـ «ما قبل».

لقد نبهنا الدكتور مرتاض، وهو يتحدث عن تجربة النقاد الفرنسيين الجدد هذه، إلى أن هذا النوع من النقد، الذي أضافه أصحابه إلى مفهوم الإبداع الأول، قد أعناه وأريكه. فهل يحق لنا أن نوسع دائرة قوله هذا ليشمل ما قد يقع تحت أيدينا من تجارب نقدية عربية حديثة، لاسيما أن إيكو قد وسعه من قبل، ليشمل تجاربنا وتجارب غيرنا من الأمم في العصر الحديث بقوله: «لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصاً، وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالماً»⁽¹⁰⁾؟ أم أنه لا يجوز لنا ذلك، لأننا مازلنا، ولو في حدود الأدب والنقد، خارج «العصر الحديث» الذي يتحدث عن إيكو. ولأن نقننا مازال - هي ظننا - خالياً من تجارب كتلك التجربة الفرنسية، حيث لا يمكننا، في حال كحالتنا، إخضاع تجربة غائبة عن نقننا للدرس وإطلاق الأحكام أو إبداء الرأي؟

تحت عنوان «الرواية عند المجيلي، محاولة لتقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه»⁽¹¹⁾ نقراً دراسة نقدية يقول كاتبها فيها: «وقد اعترف الروائي - يعني المجيلي - أنه بطل رواية باسمه بين الدموع، كما اعترف أنه شخصية سليمان في الرواية»، فيدعونا هذا القول إلى البحث عن المذهب النقدي الذي أقام عليه الناقد دراسته، لا لأن المجيلي ينكر دائماً أن يكون بطل أي من رواياته وحسب، بل لأن الناقد الذي يحاول تقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه في ذات الوقت الذي ينسب إليه اعترافاً بعمل محامياً، وهو يدرك دون ريب معنى «الاعتراف»، ويدرك أنه، كما يقول القضاة والمحامون والمحققون «سيد الأدلة»، فهل اعترف المجيلي حقاً؟ وماذا قال في اعترافه؟

إن الناقد الذي يتحدث عن اعتراف المجيلي يتابع حديثه قائلاً: «وقد ذكر هذا بعد صدور الرواية بأربعين سنة تقريباً ليقول: حين انزلت سيارتي على الطريق بين ظهر البيدر والمريجات في عودتي من بيروت إلى دمشق، فهوت منحدره مسافة مئة وعشرين متراً قبل أن تصطدم بصخرة توقفتها عن استمرار الهوى إلى حيث كان ينتظرني الهلاك، وقد أوردت هذا المقطوع في

مدخل روايتي باسمه بين الدموع، نامبياً إليها إلى بطل الرواية سليمان عطالله، هذه كانت أفكاره وقت الحادثة، اعني قبل اربعين عاماً.

إن السؤال الذي لابد لأي قارئ أن يسأله: ترى هل نجد في قول المجيبي هذا اعترافاً صريحاً بأنه بطل روايته، يماثل ما نجده في قول الروائي المغربي محمد شكري وهو يتحدث عن روايته «الخيز الحافي»: «فمت بتحويل الرواية إلى سيرة ذاتية، وجعلت من سيرتي الذاتية رواية»⁽¹²⁾ والذي يصدق وصفه بـ «سيد الأدلة»!

ليس في مقدورنا أن ننكر الصدق والصراحة فيما قاله كل من الروائيين محمد شكري وعبد السلام المجيبي، ولكن في مقدورنا أن نلاحظ، أن ما صارحنا به الروائي شكري مختلف عما صارحنا به الروائي المجيبي. فهما صارحنا شكري بأن روايته «الخيز الحافي» هي سيرته الذاتية، وأن سيرته الذاتية هي روايته، لم يفض لنا المجيبي سر من أسرار حياته لا في باسمه بين الدموع، ولا في غيرها من رواياته. وكل ما أفضى لنا به، أن حدثاً جرى له، من البداية أن يراه بعض الناس، وأن يسمع به آخرون، قد نسبه إلى بطل من أبطال رواياته. ويكمن الاختلاف في رأيينا بين ما صارحنا به كل من الروائيين في أن شكري قد صارحنا بأمر شخصي يتعلق بحياته، وأن المجيبي قد صارحنا بأمر فني يتعلق برواية من رواياته.

إلا أن الناقد يمضي مؤكداً وصف ما قاله المجيبي بأنه اعتراف منه بأنه بطل رواية باسمه بين الدموع، وأنه شخصية سليمان في الرواية، بإيراد أقوال المجيبي الأخرى المتعلقة بالرواية لا بحياته الشخصية، والتي كان قد صرح بها في الحوارات التي أجريت معه، حيث نقل عنه قوله: «كتبت باسمه بين الدموع في مدة سبعة شهور، وقد انتهت في تلك المدة لأنني كنت ملتزماً بكتابتها، لصديق استكيني تعهداً قانونياً بمدة محددة، وأخذ ينشر القصة مسلسل في مجلته، وكنت أرسل إليه الفصل فينشره قبل أن أعرف ماذا

سيحتوي الفصل التالي الذي لم يكتب بعد، لهذا لم أكن راضياً على الرواية كل الرضى من الناحية الفنية....».

كما نقل الناقد عن الروائي قوله دوهكذا ولدت باسمه بين الدموع، اثرى الروائي الأول، أن بناء باسمه، يحمل في نظري، أنا كاتبها ثغرات فرضتها الظروف الخاصة التي افتتها فيها، وهذا لا يحول بيني وبين القول إن هذا الأثر يحمل أغلب خصائص مذهبي الروائي الذي تبدى في رواياتي التالية، إن موضوعها كان مرتجلاً، بنيتها أو تخيلته أو ابتكرته لأسوغ به العنوان الذي اخترته لتلك الرواية طبقاً للمقد الذي وقعته، أن اكتب رواية عاطفية مشوقة، لم يكن في ذهني أي تصور سابق لأحداثها، غير أن الأفكار التي عبرت عنها أفكارها التي ما كانت بنت يومها، بل حصيلة تراكم التجارب والمحادثات والقراءات الكثيرة، كما أن طريقتي في عرض الموضوع لم تكن مرتجلة. إنها أسلوبية في مباشرة أي موضوع أعالجه عن طريق الحكاية».

وبالرغم من أن ما نقله الناقد عن الروائي من أقوال يؤكد، بسبب اختصار الحديث فيه علي الجوانب الفنية في الرواية، على أن ما صرح به الروائي من نسب حدث جرى له إلى بطل روايته، لم يكن اعترافاً بقضية شخصية، بل اعترافاً بقضية فنية، إلا أن الناقد قد يمتضي إلى تأكيد صفة «الاعتراف الشخصي» على ما فعله الروائي بطريقة أخرى إذ يتحدث عن تولستوي وروايته «البعث» قائلاً: ويرى بعض النقاد، ومنهم ألكسندر سولوفيت، أن العلاقة بين شخصية نيكيلودوف، وكاتينوشا، في رواية البعث هي سيرة ذاتية للروائي ذاته». ثم يتحدث عن كولن ولسون وكتابه «اللامنتمي» ناقلاً عنه قوله: «كان في اللامنتمي شيء من الاعترافات الخاصة بتاريخه الشخصي». وما بين حديث الناقد عن تولستوي وعن كولن ولسون، نراه يتحدث عن المجاهلي ويقول، مشيراً إلى مبدع يصعب على القارئ التعرف على هويته من بين المبدعين الثلاثة الذين تحدث عنهم: «هل تظن أن اعترافات

الروائي في غير محلها؟ أبدأ إنها الصراحة والصدق مع الذات أولاً ومع الآخر ثانياً.

ولإزاء أسلوب كهذا الذي يتبعه الناقد لإقناع القارئ بأنه قد قبض على الروائي متلبساً باعتراه، تعود بنا الذاكرة البعيدة إلى حوار، كان الناقد المعروف محيي الدين صبحي قد أجراه مع الروائي العجيلي عام 1974، لنشكر ونذكر قوله فيه: «في مرات كثيرة كتب بأن فلاناً «يعنني» هو سومرست موم العرب، أو تشيخوف القصة العربية، أو من يقول هذا يظن بأنه يرضيني، فأجيبه بأن هذا لا يرضيني، لا ترفماً، ولكنني لا أريد أن أكون إلا أنا، عبدالسلام العجيلي، لا فلاناً ولا فلاناً، ربما كنت أقل منهم، ولكنني أريد لي صفتي الخاصة»⁽¹³⁾ لتتسأل بعد ذلك: أليس هذا ما عناء أمبرتو إيكو، حينما تحدث بعد عقدين من الزمان تقريباً عن مبدأ «الهوية» في سياق حديثه عن النظريات التأويلية؟ وتتسأل أيضاً، وقد أعيانا البحث عن اعتراف العجيلي الذي حدثنا عنه الدراسة: ترى هل نهبت الدراسة مذهباً تأويلياً، فلم يكن اعتراف العجيلي الذي حدثنا عنه اعترافاً صريحاً، شأنه في صراحته شأن اعتراف محمد شكري، بل كان اعترافاً مؤولاً؟ وأخيراً: إذا كانت الدراسة قد قامت على التأويل، فأني مذهب من مذاهب التأويل التي أتينا على ذكرها قد تمثلته؟

إنه يمكننا أن نلاحظ أن كلاً من التأويل «المتناهي» الذي عرضه إيكو في كتابه، والتأويل العربي قد تم كل منهما الآخر وفستره. ففيما تمسك التأويل المتناهي بمبدأ الهوية القائل أن (أ = أ) فقد رفض العرب في تأويلهم قيامه على مجرد «الشبيهين».

وفيما اتفق كل من العرب ومذهب التأويل المتناهي على أن على المؤول أن ينظر إلى النص من وجه خارج عنه، اشترط التأويل المتناهي أن يكون هذا النظر قائماً على معطيات النص، وهو الأمر الذي لم يخالفه العرب وإن اشترطوا أن يكون هذا النظر قائماً على لغة النص تحديداً.

فإذا ما عرضنا الدراسة التي بين يدينا على هذين المذهبين، بدا لنا أنها قد قامت - كأي دراسة تأويلية - على مساطة النص من وجه خارج عنه. والمسؤال الذي لا بد منه هنا: ترى هل ربطت هذه الدراسة فرضياتها التأويلية بمعطيات النص ولغته، كما تقتضي بذلك نظرية التأويل المتناهي ونظرية التأويل المريبة؟

لقد تحدث المجبلي في النصوص التي ساملتها الدراسة عن الـ «الروائي الأول»، وعن ظروف تأليفه وطريقة بنائه وعن أفكاره وأسلوبه، إلا أن الدراسة لم تقم تأويلها على هذه المعطيات، أو شيء منها، فقد أغفلتها جميعاً، واتخذت لنفسها موقفاً ينأى بها عن قدر تأيها عن المذهب التأويلي، إذ تحدثت عن «الروائي» لا الرواية.

ومن ناحية أخرى فإننا لا ننكر أن الدراسة قد حاولت أن تقوم تأويلها على «اللفظ»، إلا أن محاولتها هذه قد باءت بالفشل لأنها خرجت عن قواعد اللغة التي حاولت أن تقوم تأويلها عليها. وقد بدا هذا الأمر واضحاً في حديث المجبلي عن «واقعة» جرت له نسبها إلى بطل روايته، وحديث الدراسة عن «وقائع شخصية» جرت له، وكتبها في أسلوب خاص فيه المزيج من الخيال والواقع، وقد فعلت الدراسة الشيء ذاته حينما احتجت بقول «بعض» النقاد: أن رواية البحث سيرة ذاتية لمبدعها تولستوي. احتجاجها بقول قاله النقاد جميعهم. وكررت الفعل ذاته حينما نقلت عن كولن ولسون قوله: «كان في اللافتة شيء من الاعترافات الخاصة بتاريخ الشخصية»، واحتجت به احتجاجها بقول مؤلف عن كتاب له: في كتابي كل الاعترافات الخاصة بتاريخ الشخصية.

وما نخلص إليه أن الدراسة التي لم تقم تأويلها على معطيات النص، ولم تتجح في إقامته على لغته، قد أقامت هذا التأويل على النظر إلى النص من وجه واحد خارجه فمن أي وجه نظرت الدراسة إلى النص إذاً؟

لا بد للذاكرة أن تعود بنا، مادامنا نتحدث عن النقد المريب الحديث،

إلى النقاد الفرنسيين الجدد الذين يعتقدون أن لغة النص الأدبي «تتجاوز حدود ما يقوله الإنتاج الأدبي»، وأن لغة النص النقدي، كما قال بارت، «لغة ثانية، أو لغة عن اللغة». ولا نظن أننا سنكون مخطئين في عودتنا هذه مادامت الدراسة التي بين يدينا قد نظرت إلى لغة النص الذي سألته، سواء ما قاله المجيلي، أو بعض النقاد الروس، أو ولسون، على أنها لغة تتجاوز حدود ما يقوله الإنتاج الأدبي، ومادامت قد جعلت من لغتها النقدية لغة ثانية.

إلا أن ما رأيناه من نقى الدراسة لمبدأ الهوية، ومزجها لشخصيات كل من تولستوي والمجيلي وولسون لتشابههم في الصفة الإبداعية، لا بد أن يمهنا إلى ما تقدم من حديث أمبرتو إيكو عن أحد نموذجي التأويل اللامتناهي، لاسيما أنه لا يذكر فيما يذكر من خصائص النموذج الهرمسي اعتقاده بأن اللغة «عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق» وحسب، وهي الخاصة التي يلتقي فيها هذا النموذج مع نظرية النقد الفرنسيين الجدد، بل يذكر من خصائصه فيه لمبدأ الهوية أيضاً. ولهذا يمكننا القول: إن الدراسة النقدية الجديدة التي بين يدينا، والتي قامت على التأويل، قد زهبت في تأويلها المذهب الهرمسي الذي ربما أقام النقد الفرنسيون مذهبهم عليه.

لقد نقل عن النقد الإنكليز قولهم وقد وصلهم مذهب هؤلاء النقاد: «هذا نقد فرنسي»، فهل لنا أن نقول عن الدراسة التي هي موضوع درسنا الآن وأمثالها إنها النقد العربي (النوعي) الذي يكثر الكلام عندنا عن غيابه؟ أم نقول: إنها وأمثالها النقد العربي الذي لم يذكر أحد من النقاد أو المبدعين حضوره، حتى وإن صعب عليهم أو على بعضهم التمييز بين ما وصفه الشاعر فخر الدين بالغلو والثثرة، وما وصفه الناقد عزام بالنقد في مرحلة التطهير، لاسيما وأن الدراسة قد أطلقت على نفسها وصف «محاولة»؟

إنه لا يحق لكاتب هذه السطور أن ينفرد بالإجابة على أسئلة كهذه من بين عدد لا يحصى من النقاد والمبدعين في وطننا العربي، لكن من حقه أن

يختم دراسته هذه بالحديث عما عاناه من إرباك في بحثه عن منهج الدراسة، فهي إحدى قراءاته المتعددة لها خيل إليه أن الناقد ربما اعتمد فيها خلاص إليه من اعتراف المجيلي بأنه سليمان عطا الله بطل روايته باسمه بين الدموع على أقوال أخرى للمجيلي، شكل غيابها عن الدراسة لسبب ما الحلقة المفقودة فيها، فكتب إلى الروائي سائلاً: «هل اعتمد السيد خلف على أقوالك هذه وحدها ليصنف هذه الرواية في عداد الاعترافات الشخصية، أم أنك قلت شيئاً آخر؟» فرد الروائي عليه قائلاً: «باسم بين الدموع، كما توقعت أنت، لمست سيرة ذاتية لي. حادث المسيرة جرى حقاً لي. وهناك صور في الرواية لشخصيات عرفت أو كانت لي علاقة بها، ولكن كثيراً أن شخصياتها ومن أحداثها متخيلة بالكامل. الأفكار من علمية وسياسية وأخرى تتعلق بالعلاقات العاطفية، أفكارى حقاً ولكن سليمان عطا الله ليس أنا قطعاً».

لقد أدرك كاتب هذه السطور، بين السؤال الذي طرحه والإجابة التي تلقاها، كما لم يدرك من قبل، كيف أمكن للنقد الفرنسي الجديد، وكيف يمكن لأي نقد آخر على شاكلته أن يعني الإبداع الأول ويريكه!

الحواشي

- (1) أي نقد أدبي هو الذي نفتقر إليه.. وأي أدب؟ جودت فخر الدين، جريدة الحياة، العدد (14967)، الإثنين 2004/3/29.
- (2) النقد تابع للإبداع... محمد عزام، جريدة «التور» السورية، العدد (155) الأربعاء 2004/6/17.
- (3) النقد والإبداع وما بينهما، د. عبدالملك مرتاض، جريدة الرياض، العدد (11476) الخميس 1999/11/25.
- (4) النقد الجديد في فرنسا، عبدالجليل غزالة، مجلة «علامات في النقد»، المجلد الثاني عشر، الجزء (47) ص 251.
- (5) حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، د. سمير أحمد مملوف، إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام 1996، ص 254.
- (6) المصدر السابق ص 255.
- (7) أصول نظرية التأويل عند أمبرتو إيكو، د. أحمد علي محمد، جريدة «الأسبوع الأدبي»، دمشق العدد (911)، السبت 2004/6/12.
- (8) النقد الجديد في فرنسا، مصدر سابق، ص 249.
- (9) عالم الكتب (هوامش) جريدة تشرين، العدد (8973)، الأربعاء 2004/6/23.
- (10) من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانص رويهرت ياوس، ت: رشيد بنحنو، جريدة «المستقبل»، العدد (1627)، الأربعاء 2004/6/23.
- (11) الرواية عند المعجلي، محاولة لتقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه، خلف محمد خلف، جريدة المحرر، العدد (435)، السبت 2004/2/21.
- (12) محمد شكري: «الخيز الحاشي» ليس أفضل ما كتب، جريدة الحوادث، العدد (13825)، السبت 2001/1/20.
- (13) مجلة «المعرفة» وزارة الثقافة - دمشق، العدد (146)، نيسان 1974.



دلالة المكان
في قصيدة النثر

إبراهيم اليوسف

يتناول د. عبد الإله الصائغ في دراسته الجديدة «دلالة المكان في قصيدة النثر» خصوصاً بهاض الهقين، لأمين أسير نموذجاً، وهي الدراسة التطبيقية التاسعة بالنسبة إلى الناقد الصائغ بعد سلسلة من الكتب النقدية، بل والإبداعية أيضاً.

يرى المؤلف، بداية، أن إشكالية التجنيس قد تطرق إليها أفلامون (ت 347 ق. م) دون أن يحدد مفهوماً معيناً لمقدمة الجنس، بيد أن أرسطو 322 ق. م، أو ما إلى الأجناسية الأدبية من خلال تقسيمه للشعر إلى: ملاحم وملهاة وأناشيد الديثرمبوس التي كانت تفتى في باحوس عادة.

والمؤلف يجد أن الشعر المربي قد تطور عبر ثلاث مراحل هي: سجع الكهان - الرجز - الشعر - وأن لا ضير من أن (يضمّ) الشعر قصيدة النثر في حاضنته، مادام أنه قد فعل ذلك من قبل دون حرج، لاسيما وأن ألفية «ابن مالك» أنموذج صارخ عن وجود شعر بلا شعرية، كذلك أن (اللوحة التشكيلية) هي شعرية بلا شعر...

وأن تقسيم الأدب إلى أجناس، إنما هو، محاولة (لإسكات الأصوات القائلة بوحدة الفنون) بل والأخطر من ذلك إعادتهما إلى أرومة هاشية، أو نازية، كمرجعية نظرية، وإن تجلببت التقسيمات فيما بعد بلبوس العلم والمنطق الأكاديمي، وأن أهم ما يستخلصه الدارس في مقدمته النظرية هذه، التأكيد على المفهوم الأرسطي في هذا المجال، وهو أن الشعر من الفنون اللفوية وبهذا (الشعر إذاً، جنس، والنثر جنس، وهما مثل خطين متوازيين قدر عليهما ألا يلتقيا).

وتأسيماً على ما سبق (إن قصيدة النثر، تمثل حالة مروق لا تشاكل الشعر، ولا تشاكل النثر، وأنها جنس «مخنث» أي منفصل بنفسه مثل الحية،

فيه صفات الشعر، وصفات النثر معاً، وأن تسمية الشعراء المحدثين لقصائدهم النثرية بأنها نصوص تأتي نتيجة إدراكهم تمايز هذه الكتابات عن النصوص التي يخيل إليهم بأنها منتمية إليها (...).

إشكالية الإيقاع

يؤكد الدارس، أن إيقاع قصائد (بهاض اليقين) قائم على عروض جديدة، وهو ما أطلق عليه (العروض البصري) الذي يحول الموجات البصرية إلى موجات سمعية، استناداً إلى قدرة التخيل على وضع التماثل في اللاتماثل، وفقاً لقولة أرشيبالد مكليش.

ويمثل مسالك (بهاض اليقين) في الإيقاع البصري الآتي:

- 1 - التكرار: البصري والدلالي، المتجلببان في تردد: الحرف أو الكلمة أو العبارة أو الصياغة أو البهاض أو النقاط (علامات الترقيم بعامة).
- 2 - التصاقب المتأني من: الجنس التلقائي أو الحروف المتشابهة بصرياً مثل د / ذ س / ش / ص ض إلخ... فضلاً عن تصاقب مخارج الحروف.
- 3 - استثمار المفاتيح الاستهلاكية للقصيدة من نحو الاستهلال بحرف جر تنهض عليه البنية الإيقاعية أو الدلالية أو الصورة ومن نحو الاستهلال بفعل.
- 4 - تبادل الأثر والتأثير بين خفاء الغاية وتجليها شكل ذلك التكبير والتعريف والتناهد بين الصور الواقعية والصور المجازية.
- 5 - الاتكاء على مرجعية الحواس وحماسيتها بتوظيف الصور الفنية: البصرية والسمعية والشمعية واللمسية والنوقية فثمة غالباً شفرات تغذي التلقي الحسي، لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إضافية، مركزها المرجعية المشتركة بين النص وقراءته وشيء من ذلك مثل مركزية اللون في صياغة النصوص.

- 6 - الاجتهاد في طول الشطر الشعري أو قصوره، بما يحقق رغبة النص في محاكاة معطي اللوحة البصرية.
- 7 - تصاقب ملحوظات الكلمات لتمثيل رغبة (بياض اليقين) في استثمار وهلات الشعر الأولى المخبأة بين المسجع والرجز.
- 8 - الإيقاعات الثقلائية: وأمر هذه الإيقاعات بيقين (بياض اليقين) على نحو يشكل درجة أكثر من الاعتيادي، وأقل من الظاهر.

وماذا بعد أول البياض؟

يبين الناقد، أن الدعوة إلى موت المؤلف لا تمنى إغلاق النفق/ الممتع في وجه محلل النص، وإنما هي دعوة علمية للتخفف من أعباء الهوامش التي تهبط النص، لمسوغات شتى، وسيطّل المفتاح الرئيسي Master Key بيد منتج النص أو ضميره، فهو مالك أسرار البنية.

ومن أجل ذلك فإن الناقد يحاول أثناء دراسته (بياض اليقين) إقصاء كل ما هو خارج النص بفرض التفرغ للنص، دون التعمك على ألهاث مناهج التاريخ وعلم النفس والاجتماع والإيديولوجيا ويرى مرجعاً، وعلى سبيل الاستنتاج القائم على استقراء النصوص إن (بياض اليقين) برم من هالات تقديس المؤلف والمعتقد والمنمط لحاجته إلى الصراخ في وجه المقدس الذي يتظاهر بالمقدس - ويرى - أنه هنا تحديداً تكمن مركزية المعنى في - بياض اليقين - ذلك لأن الحداثيين لم يفكروا بموت الشعر العمودي أو شعر التعملة، فيما إذا انطلقوا من الأصالة، المشروطة بالحرية، مادامت الحرية لا تكرر بأي حال من الأحوال سبيلاً واحداً للتعبير نزولاً عند مقولة (دع مائة زهرة تتفتح ثم اختر زهرتك المفضلة).

بل إن هاجس الشعر الحداثي الأصيل - على الدوام - هو التواصل مع هموم الناس الطيبين من خلال شعرية موقنة، قوامها جماليات البنيتين:

الداخلية (المعنى) والخارجية (الشكل) وغاية المبدع اليوم ليست واحدة، وإنما هي غايات متداخلة، فالمتلقي ليس تقليدياً كما كان، بل هو متلقٍ حداثوي، لا يميل إلى تبويس اللحن، ولا يأنس إلى النصوص المقررة، إنه منتج ومفزع معاً.

وإن شعرية النص الحداثوي هي شركة بين النص، والمتلقي، ولن يؤسس الشعر الحداثوي المنحاز إلى هموم الوطن شعرية على شعرية الماضي، أو شعرية المستقبل المزعوم، ولم تنشأ نصوص (بياض اليقين) اصطناعاً قطعياً مع الإيقاع الذي يتمثل نسخ النص الشعري عن كل الأنواع، ولكن الجديد هو اجترار إيقاع جديد قائم على التناغم بين الصياغات والقوالب والصور والحروف، مع استثمار واع، أو غير واع، لأقصى شحنات الإيقاع البصري.

دلالة المكان في بياض اليقين

حول (حساسية المكان في بياض اليقين) يرى الناقد أن الزمان أزمنة، والمكان أمكنة، بحسب التأويل، والتلوين، ولكنهما مع التباين والتشابه، يمثلان دائرة واحدة، حتى نعت (الزمان) حلاً وسطاً، لإشكاليات لا حصر لها! منهجية، فكان أن استأثر الزمان لمؤغات دينية متصلة بوعي الإنسان الأول بالملاحظة والمقاربة والدراسة، هما ثمر مباحثات معمقة قالت الكثير الكثير عن الزمان، الذي يعني: الله في الدين، والجريان في الفلسفة، والدائرة في الرياضيات الفلكية والدهشة في الشعر، وقد احتفل الشعر الجاهلي بشائية (المكان/ الزمان) احتفالاً ملفتاً للدارس.

وإذا كان دارس الشعر الجاهلي لا يستطيع أن يجد مكاناً لا يسطع فيه الزمان ولا زماناً لا يعده المكان، فالاثنتان في روع الشاعر القديم حالة واحدة. فالجاهلي قتل المكان، وقتله، وسبده، وعبده.... لا تماهى الزمان في مرجعيته مع المكان لتكون الحصيصة (المكان هو الإنسان نفسه) لا وقد تسابق علماء الشعر الكبار في مضممار الكتابة عن المكان، وانعكاسه على الزمان

والشعر فأنجزوا عدداً من الكتب المهمة مثل (الدينوري في كتابه الأنواء في مواسم العرب والمسمودي في أخبار الزمان وعجائب البلدان والبحروني في كتابه الآثار الباقية عن القرون الخالية). وإن علماء الشعر قد لاحظوا أن الشعراء العرب القدامى ابتداءً من ابن خضام مروراً بامرئ القيس، وانتهاءً بليبيد المخضرم، قد وقفوا على الأطلال (المكان الغائب) ليعكوا لإنسان الفن والذكريات الفتية والفرح والمرح والعبث.

وفي العصر الحديث - كما يقول الناقد حرفياً أيضاً - تاجحت الدراسات المكانية على جهود الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (1884-1962) ضمن أطروحته الثمينة (جماليات المكان) التي قامت على فكرة (أن الحدوس نافعة جداً فهي تفيد في هدم نفسها) مستثمرة التحليلات السايكولوجية للنار، والماء، والأحلام، والهواء، والنوم، والأرض، والسكون، واللفة، فكشفت عن أحلام الـهـقـظـة مرتبطة بـ «جدول النديمومة» مما دعا باشلار إلى القول بضرورة تفعيل نصوص أحلام الـهـقـظـة في الشعر.

التعامل مع المكان

يكتب الناقد، تحت هذا العنوان مؤكداً، أن بياض اليقين قد تعامل مع المكان بأليات المجاز والرمز، والمرجعية المشتركة، بين النص ومثاقبه، فالمكان هو الزمان، والوطن، والحلم، والفتاة الجميلة والإحباطات. كما تعامل مع النص المكاني، وفق مفردات الغفوية عززت الرؤية وقاربت الموضوع.

وينتبه الناقد، بذكاء بالغ إلى استثمار البياض لشعرات حروف الجر - في بياض اليقين - يعيد إلى ذاكرة التلقي، مقولة الاندغام بين فكرة الحرف، الذي هو طرف الجيل أو الشيء، وبين المكان. فالحروف وظرفها المكان والزمان، إن هي إلا أدوات لا يظهر معناها إلا في محمولات المكان والجملة معاً.

استحضار المكان

لعل الأوراق نفسها تقرأ المكان، ممسكة بالخيط الذي يقود إلى مفارقه، مع إدراكها أن لكل قرأة وسائلها لهتك الهمم المركزي، والهم المركزي هموم صغيرة تجمعت وتقاربت وتجاوبت، وتداخلت وشكلته دون أن تفادر حقوقها فالوطن - همماً مركزياً - هكذا يعضى الناقد حرفياً لا يلقي هموم المرأة، أو الحلم، وإنما يلقي ذلك، وهو لن يتمزج إلا بها، والمكان - همماً مركزياً - يتكئ كثيراً على مشاغل النص الأخرى، ومباهجه الدلالية، فهو استناداً إلى هذه، لن يغشى إيماءات الزمان والمرأة والحلم، والبوح...!

صورة المطاولة المكانية

إن البنية الشعرية - كما يؤكد الناقد - حرفياً أيضاً - إنما هي حاصل بنهات متعددة، تجتهد كل واحدة في ابتكار الهموم الوجودية والجمالية للاستئثار بقلب المتلقي، كما استأثرت في بقلب الشاعر وحين تصطنع مقاربة مع النصوص، وفق ظاهرة المكان، التي امتدت نصوص الديوان فإن علينا إلغاء الشعرية الأخرى. التي تتاكف شعرية المكان، حيث يلاحظ:

1 - بروز وحدة النص في بياض اليقين.

2 - أسماء الناس.. الأنبياء والقديسون والأئمة والقادة والنجوم.. داخل النص تحيل متخيل المتلقي إلى ساحة استحضار المسمى من مكانه وزمانه، واجترار حالة ثالثة ليست حالة الاسم الأولى، ولا حالة الاسم الثانية، وإنما هي حالة اندغام الاثنين في حالة واحدة.

3 - إن الأمكنة في بياض اليقين ليست الأمكنة التي قرأت في مرجعياتنا، إنها - باختصار هي.. ولهمست هي!! هي أمكنة في متخيل النص، قبل أن تكون أمكنة في مساحة الجغرافية، ولأن الأمكنة كذلك، فهي لا تلتقي

علي الخارطة، أو على الواقع، ولكنها تلتقي في حلم النمن، وإشاراته، فالقدس تسكن الكوفة، ويفداد تعانق دمشق، والقائمة طويلة.

ويورد الناقد تحت عنوان: تأسيس الظهور الأول للاسم أسماء مثل - القدس - الهمن - ضيعتي - ويحدد أرقام صفحات كل اسم على حدة ليهيب لنا أن الديوان قد بدأ بمفردة: الجسد - وأنه قد انتهى بمفردة السلام في نهايته، وأنه بين (الجسد والسلام ثمة الوطن دائماً، ذلك المكان الذي أردناه سلاماً وأرادوه خراباً) فالنصوص بثت مئات الأسماء، وأطلقتها لتناقض من تشاء وتعاقب من تشاء، لكي تقول الأسماء، بمكانتها الإحالية، كلاماً مسكوتاً عنه لم تقله النصوص..

قارئ.. في الوطن الكبير

يبحث عن فسحة،

من التفكير..

والرسم

والتعبير

المادة..

والرموز..

والأصوات..

هدايا.. ملكة مشروعة،

لمن أنذكر

الصورة الملونة:

يولي الناقد اهتماماً كبيراً بالصورة الفنية فهي بؤرة جمالية كبرى، تشد أجزاء متخيل النص إلى بعضها، فهي نسخة أخرى للواقع، أجمل منه أو

أقبح، لأنها لا تسعى لمحاكاة الأشياء كما هي، وإنما محاكاة الأشياء كما ينبغي أن تكون، وسبيل الصورة إلى ذلك تعادلية سحرية بين المجاز والواقع، ويستمر قائلاً بهذا الصدد: وقد تحدث عنها - أي الصورة - أرسطو، باستفاضة في فن الشعر وفن الخطابة، وإذا انبثق العصر الجاهلي في الذاكرة الشعرية، كانت الصورة معياره الذي لا معيار سواه، ثم قعد الجاحظ أهمية الصورة في الشعر فنص على أن (الشعر صناعة وضرب من الصباغة وجنس من التصوير) وما زالت الصورة، وستظل، أهم المداخل لشعرية النص، فالشعر الجميل إنما هو شعر صورة جميلة، وليست الصورة هي: المثالية، أو الأيقونية، وإنما هي الصورة الجمالية التي تتألق لإضاءة النص، واستثمار طاقته لإيصال الحقيقة الشعرية من المنتج إلى المستهلك..!

وعلى ضوء هذا التعريف المستفيض يرى أن الصورة في الديوان كما قال د. عبدالحزيب المقالح (تتميز نصوص الديوان الجديد بالألق العميق وبالفوضى الهادئ والشفيف) وذلك بعد أن أشر حالات التماهي بين النصوص واللوحات ناهيك عن وسائل البيان التي تندغم من أجل إيناق الصورة والأسماء تتحرك في المسامات، تتحرك في الأمكنة، والأمكنة تتحرك في الدلالات والأحداث. وإن نمبة كهبرة من صور البياض تستند في حرارة ألوانها، وحدة خطوطها إلى الحركة التي تحيق عادة بالصور الفنية، وبخاصة المكانية وتسميها بالسكونية، إلا أن نمو الصور المكانية هنا، قد اعتمد على ظواهر مثل: التماهي - التجسم - الرسائل - التجسيد - الكناية - التشبيه - الإيقاع الداخلي - بما يخلق من كل هذه الظواهر مجتمعة إيقاعات على مستوى الدلالة وفضاءات النص، فقصيدة النثر تسوِّغ دائماً تجنيسها مع الشعر وتزود المتلقي ببدائل إيقاعية تسميه إيقاعات التفعيلة..

ما وراء المكان:

يؤكد الناقد أن الشاعر على الرغم من أنه يقدم قصيدة نثرية، مونة

الصور يحقق على امتدادها تلك الجمالية العالية، إلا أن كل ذلك موظف من أجل رؤية لم يساوم عليها البتة، حيث هناك هم وحلم واضحا لا يتجاوزهما الشاعر، بل ولا يتنكر لهما وإن الأيديولوجية هي - بياض اليقين - تحنو الطيبين من مغبة ترك المكان دون مكين.. من مغبة انتظار المعجزة.. فالطيبون مسئولون في المكان، وهم الأكثر عرضة للأذى القادم مع المخلوقات غير المرئية التي تلوث وتقتال وتعرض دون أن تراها عين.. من هنا.. جاءت بعض الصياغات منسجمة مع طبائع النثر، عن أنها لم تتخل عن المنجز الشعري.

ملاحظات سريعة:

- 1 - لطفي غير مراجعاتي - بمامة - أحاول الاعتماد على لغة الكاتب الذي اتناوله، وأتخير الخلاصة المفيدة بالنسبة إلى قارئ المراجعة، معجزة حرفياً، كي تكون بمثابة دليل إلي عالم المؤلف، متعاشياً قدر المستطاع ضروب التأويل التي لا تخدم المرجو أصلاً من هكذا قراءة.
- 2 - حقيقة أن هذه الدراسة تقترح معجمها الخاص ضمن هاجس الناقد هي عملية تأصيل عدد من المصطلحات - التصاقب - ايناق الصورة - تبهيظ النص.. إلخ.
- 3 - إن دراسة المكان - كما يؤكد الناقد لا تتفصل البتة عن عدد آخر من أدوات النص، فهي لا تتفصل عن الصورة واللغة، بل والإيقاع والرؤى أيضاً وتأتي فكرة طرح هذا الرأي هنا مقنعة، دون أية مقدمات استعراضية لفلسفة هذه المقولة المركزية حقاً.
- 4 - إذا كان الناقد منذ مفتتح دراسته: أول البياض - لا يخفي حالة نواد مع الديوان - تظهر في أول الصفحة من دراسته، بل منذ الأسطر الأولى، وكان من الممكن أن يرجع هذا الموقف، أو الأحكام المسبقة حتى يفرغ من

معالجاته النقدية، لتأتي أكثر إقناعاً، إلا أن هذه الخلاصة - والتي هي
 هي مظنتي - لم يبدأ منها، قبل دراسته، وإنما انتهى وهرغ إليها بعد أن
 أعمل أدواته النقدية، وحاور ملامح النص مطولاً، وإن كان الترتيب على
 هذا النحو مفاجئاً، بل صادماً، وناسفاً لمقولة بارت (موت المؤلف) والتي
 يوردها حرفياً أثناء الدراسة..

عموماً، يمكن القول، وباطمئنان: أن هذه الدراسة التطبيقية التي
 قدمها الناقد، لتعد بحق ثمرة جهد كبير، بل وإنها إحدى الدراسات الموفقة
 جداً والتي لا تتمركز على مقولات مسبقة - بشكل استراتيجي - ولا تتفنى في
 ظلال هياكل نقدية، منخورة، مكرورة، على نحو بروكروسي عسفي... وهي
 علامة مائزة، تسجل لهذه الدراسة المهمة جداً... ويكل تأكيد...



في «التحليل النصي»

لرولان بارت

إبراهيم الحجري

عن منشورات الزمن، وفي إطار سلسلة
ضفاف، صدرت الترجمة الأنيقة لمجرات
رولان بارت المطبقة على نصوص من
التوراة والإنجيل والقصة القصيرة تحت
عنوان (التحليل النصي)، ترجمة وتقديم
الأستاذ عبدالكبير الشرقاوي الذي عودنا على التوغل في الأسفار الغريبة
كاشفاً أسرار اشتغالها للمتلقي وآليات تقاطعها مع المناخ الثقافي العام الذي
مهز مراحل مدورها، ومن هنا تبدو وعورة المسالك التي يجتازها المترجم
المحنك للمبور إلى ثأيا السفر المُترجم، إذ لابد من هضم الأنموذج المسائد
لحظتها ووضع نصب الأعين التلاحقات المفهومية والإيديولوجية والمنهجية
دون نسيان الطموحات والرهانات التي كانت تستولي على الباب متغني
المرحلة.

وهذا ما سعى إليه عبدالكبير الشرقاوي من خلال التوطئة التي صدر
بها ترجمته للكتاب واضعاً المتلقي من خلالها في صورة ميزت الفترة التي
صدر فيها عمل بارت، ومنقف على ما ورد ضمن المقدمة من خلال ثلاثة
مستويات: (الجرأة - التحدي - القراءة الفاعلة).

الجرأة:

وضعنا بوابة التقديم في خانة الصعوبات التي اجتاحتها بارت حينما
تناول في أبحاثه نصوصاً دينية تصنف ضمن دائرة المقدس الذي لم يكن من
الهيمن المبور إليه إلا من طرف ذوي الاختصاص النيني المقتصر على آباء
الكنيسة، وغير خاف ما تعرض له الباحثون والمفكرون حينئذ من مضايقات
سلطة الكنيسة... ولم يفت المترجم الإشادة بالدور الريادي الذي لعبه بارت
في خدمة التناول النصي وتحريره من أوهم وهود «الماسلف» والأحكام

للمسبقة والمسبقات الآتية من مجالات علوم أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع.. وقد تملح بارت وغيره من مجاليه بترسانة من المفاهيم أمتحتها النظرية البنيوية من مناهج العلوم الحقة التي أثبتت جدارتها في المساحة كالفيزياء والبيولوجيا.

التحدي:

لم تكن ثائرة أعداء البنيوية قد غفت بعد حينما بدأ بارت عمله هذا، حيث كانوا مايزالون يروجون فكرة قصور البنيوية بوسائلها العلمية البحتة المستوردة من علوم أخرى، عن تفكيك بنى النص الأدبي بمتاهاته الدلالية وتمرجاته الأسلوبية، وقد حاول بارت إثبات فعالية فناعاته النظرية وإجرائية أساليب التحليل البنيوية، ليس فقط في كشف أغوار النص السردي، بل حتى في تناول النص الديني الذي كان من قبل أرضاً لا يجزؤ حارث على سلك روايتها وأدريتها.

القراءة التفاعلة:

يعتقد بارت بما يشبه اليقين أن القارئ ليس أداة استهلاكية بل له ما يؤهله لأن يكون قوة إنتاجية، ويقترح استغلال طاقات النص ومكوناته بعيداً عن القراءة التأويلية التي تبحث في النص عن شيء منشود قبلياً، وعن التصور المسبق «المسلف» دون أن يخفي صعوبة التعامل مع النص الأدبي لكونه يحمل دلالات متعددة متباعدة أو متقاربة ولكونه فضاءً هائلاً لتولد البنى وتفاعل المعاني، ولكونه يتعامل في إطار تشككه مع لغة غير اعتيادية تتبنى على الإيحاء والانتزاع.. إن بارت يعتبر القارئ ممولاً ينقب في النص عن البنية structuration بمعنى الحركة الدائبة التي تشكل النص وتشرع أبواب تفاعله مع النصوص والأنساق الثقافية، إن التحليل النصي عند بارت

يرفض مبدئياً إغلاق معاني النص وتجميد توالده الدلالي، ومن هنا يختلف هذا التصور عن مفهوم التحديد الذي يقتصر على وضع ملامح خارجية للنص.

صفوة القول، بالنسبة لبارت، إن التحليل النصي هو عتبة أساس عبرها يمكن للمناهج الأخرى أن تتحدر إلى النص، أما المحلل فهو ينتج نصاً جديداً هو النص الواصف، الذي يكمس في الحقيقة النص الأصلي في منتهى تحرره من القيود، ويشكل أدق فالتحليل النصي يمنح للقارئ فرصة تحرره من تراكماته النسقية، وبالقدر نفسه يتيح له أن يكون متلقياً منتجاً وفاعلاً.

أول النصوص التي اشتغل عليها بارت هو نص «أعمال الرسل 10-11»، الذي هو نص ديني يقوم على أساس الإبلاغ والإرسال، وهو أمر قصد من خلاله الباحث إدراج النصوص الدينية في شبكة النصوص السردية، وقبل بدء عمليات التحليل استعطر بارت في شرح موقفه من التحليل النصي الذي توخاه ويبن مطامحه وغاياته من هذا الطرح كاشفاً الصعوبات التي اعترضت سبل بحثه كما فضل أن يسميه. ولم يفت الباحث الحديث عن خصائص التحليل البنيوي للسرد متطرقاً لذلك من خلال أعمال كبار الرواد بدءاً بأبحاث الشكلانيين الروس مروراً ببياكيمون ويروب وستراوس وغريماس وكريستيفا وتودروف وغيرهم. ولعل نجاح أطروحات هؤلاء هو ما شجع بارت على الإدلاء بدلوه في هذا الجب العميق حيث عمد في كثير من المواضع، في هذا المبحث، إلى التخوف والاعتذار عما قد يلحق أعماله من خلل أو هفوات وهذا منطقي يستلزمه البدء.. وقد نيه بارت إلى تناوله لهذا وياقي النصوص، لن يكون بفرض التفسير لأن ذلك من اختصاص المناهج التفسيرية، ولن يكون بقصد التأويل لأن النص الديني يؤول نفسه ويوحى بمعناه بصفة شخصية، إنما يتقيا الوهوف على البنيات الفاعلة في النصوص أي شكلها الذي قد يميز أكبر عدد من النصوص المتناولة، كما رصد الباحث أهم المبادئ والترهبات التي يعتمد عليها التحليل وقد أجملها في أربع نقاط:

1 - مبدأ الصورة: ويهدف هذا المبدأ إلى الوقوف التجريدي الصوري على أهم البنيات المشتركة للدلالة التي تمتوطن ما وراء اللغة السرديّة الظاهرة.

2 - مبدأ الملازمة: من أهداف التحليل كشف الاختلافات والتشابهات بين بنيات المحكمات الإنسانية.

3 - مبدأ التعددية: ليس هدف التحليل البنيوي للسرّد، إثبات المعنى الوحيد للنصوص، بل إثبات إمكان المعاني وتعدد المعاني أو المعنى باعتباره متعدداً.. إنه كهنونة المتعدد.

4 - ترتيبات إجرائية: ينفي بارت أن يكون ما يعتمد منهجاً، وإن كان ينتمي إلى ذلك، لذا فهو يقترح إجراءات هامة. أولها تقطيع النص، بما يسهل عملية التحكم في شذرات النص، وكذا التنسيق بين هذه الشذرات والبحث عن الروابط المنطقية بينها، لأن النص نسيج يتراص في إطار جدلية من الترابطات المتفاعلة.

بعد هذه التوضيحات الجذرية يقتحم بارت النص الأول الذي حددناه سابقاً، وأول ما بدأ به هو ضبط قضية الأنساق المشكلة للنص نذكر منها: النسق السردي، النسق الزماني، النسق المكاني، النسق الافتتاحي، النسق التاريخي، نسق أسماء الأعلام، النسق البلاغي، نسق الأفعال، نسق إقامة الاتصال، النسق الباطني، نسق اللغة الواصفة [التلخيص، التمهيط، بنية الرسم البياني: (تعميم ونشر النص بواسطة تكثير التلخيصات)].

ويتابع بارت مبحثه في الفصل الثاني بتحليل نصي لسفر التكوين (23-33-32) المعنون بـ (الصراع مع الملاك) وذلك بشكل مغاير، حيث اعتمد هنا على تحليل المتواليات عن طريق جرد وتصنيف الصفقات التي تميز الشخص. ثم جرد وظائفها وأخيراً تصنيف أفعالها، وقد عزز بارت تحليله لهذا النص بإيراد تيمات غالبة متمثلة في الصراع، العبور، التسميات أو التبديلات، وكذا بتوضيح تحولات المعنى في شكل خطاطات وترسيمات،

وضمن مبحثه آليات اشتغال التحليل البنيوي عند كل من غريمارس (التحليل العاملي) وبيروب (التحليل الوظيفي) مبيناً أهميتهما في استكناه بني النص السردي، وقد وضع الصمويات التي تعترض المحلل أحياناً في تطبيق آليات (تتميز تطبيق الحوافز واشتراك العوامل وتداخلها بشكل متناقض).

يستهل بارت فصله الثالث بتمهيد حول اختلافات أبحاث التحليل البنيوي للسرد والتي اعتبرها أمراً صعباً مادامت تصب في واد واحد ومنشأ واحد هو: السيميولوجيا، ومادامت تسلك اتجاهين كبيرين:

- الأول يتفحص تأسيس نموذج سردي شكلي (بنية السرد وقواعده).
- الثاني يرى أن المحكي يندرج ضمن فضاء النص (الدلالية).

ولا يفوت الباحث التذكير بناية التحليل النصي والتي تتمثل في إنتاج بنية متحركة متجددة ودائمة **التوالد**. إن هدفه ليس شرح مدلول النص، وإنما تشريحه من خلال كشف الترابطات والعلاقات والإيحاءات، إنه بهذا المعنى اختراق للنص واستكشاف لمساك المعنى. وقد عمد في تحليله لنص حكائي النص الأول (أعمال الرسل): تقطيع النص إلى وحدات قرائية، استنكناه المعاني المستوحاة من هذه الوحدات، التدرج، التركيز على منطلقات المعنى).

وقد تناول بارت بالتفصيل مؤشر العنونة باعتباره ذا وظيفة أساس نعمتها يوسم بداية النص، فهو على جانب أهمية مماثلته للنص وموازناته له، يمكن أن يلعب دور الدعاية «الدعاية المنمقة» أو «المشهية» الذي يقود المتلقي إلى الإغراء والإثارة والتشويق، وقد أدرج بارت العنوان ضمن عناصر النسق السردي (بلاغة السرد) ويعتبر هذا الوقوف المتأني على مقولة العنوان إيجابياً باعتبار الأهمية التي يتكفل بها كقص مواز قادر على مخالطة القارئ وتوريثه، ويعمد ذلك، فهو عتبة تستدرج المحلل إلى تفكيك بني المقولات الموالية، حيث ضبط بارت المتواليات المتحكممة في النص الحكائي وجريها، موزعاً إياها عبر أنصاف متعددة، اعتبرها من مشكلات «الماسلف» التي تتحكم في إطار نميج النص عن طريق «التناص».

والواضح في هذا الفصل أن الباحث وضع عدة مصطلحات كانت تنوها من المتجددات في عالم مفاهيم السردية (المتوالية - البرنامج - الحالة - الأفعال - الوقائع - الانجذاب - اللاممكوسية - من يتكلم...) والتي ستجد صداها الكبير في المابعد.

ويختم بارت تناوله الجاد لهذه النصوص بالتحليل، بخلاصة تترجم انشغال الباحث بهذه الأنساق ورغبته في ترسيخها، وتقديره العميق في خلق ترسنة مفاهيمية إجرائية قادرة على تفعيل القراءة وتحويلها من نمط الاستهلاك والمتعة إلى الإنتاج والإبداعية.

واللافت للنظر في هذا الكتاب هو التماسك اللغوي الجميل الذي وفق المترجم الكبير الأستاذ عبدالكبير الشرفاوي في تحويله بأمانة إلى القارئ بمرئية لتتضح عما يكتف بعض الترجمات من رداة وركاكة في الأسلوب وملل على مستوى المتابعة وقد كان التقديم شهية الفاتحة، وللتذليل بالنصوص المترجمة (المتون) والملاحظات والهوامش نكهة التلذذ، حيث يجد القارئ نفسه أمام سفر، سيكون لتفعيل محتواه في تناول منجزاتنا القرائية، دون شك، أثر إيجابي على مستوى توليد سبل قرائية مفرية وجديدة.



تجنيد العجائبي



لؤي علي خليل

تبدو قضية التجنيس من أهم المسائل الخلافية التي لقيت اهتماماً كبيراً من الدارسين بعد أن أثارها تودروف حول (المجائبي). فهو يرى أن (المجائبي) جنس (genre) يقع بين جنسين مجاورين هما (الفريب) و(المجيب). على حين يرى غيره أن (المجائبي) - ومثله (المجيب) و(الفريب) - ليس سوى صيغة (mode)، أو حافز (Impuls)، أو موضوع ووظيفة.

ويقول ب (الموضوعة والوظيفة) الصديق بوعلام الذي لا يبدو حديثه عن هذه المسألة واضحاً؛ إذ لا يمكن البت بمعنى (الموضوعة) عنده وعلاقتها بمصطلح (theme) الأجنبي، لأنه بعد أن دعا إلى عد (المجائبي) وظيفة وموضوعة رأى أنه يمكن أن يتجلى بعدة مستويات مثل: «الجو المجائبي والموضوعة المجائية واللفة المجائية»⁽¹⁾. ومع ذلك فإننا نرى أن بوعلام لا يعتمد عن دائرة القائلين بعد (المجائبي) حافزاً، مثل إيرين بيسبير وكاثرين هيوم؛ إذ ترى بيسبير أن الإيهام المجائبي يتركب من «احتمالين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي مهتا تجريبي (الميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي»⁽²⁾. وتعريفها هذا يجعل النص المجائبي مؤسساً «على قصد تناقضي... لا يعني أن الشيء (أ) هو ضد الشيء (ب) بقدر ما يكون حافزه الذي يختلق مجموعة أدوات صدامية لتوضيح الشيء وفضحه»⁽³⁾. وبناءً على ذلك فإن الحكى المجائبي «يفترض منطلقاً سردياً يعتمد توتر العناصر والملاقات الخليطة التي تعطي صفة الحكى المجائبي»⁽⁴⁾. أما كاثرين هيوم فتخالف كلاً من القائلين بتجنيس (المجائبي) والقائلين بعدة صيغة، لأنها ترى في رأييهما عزلاً لأدب الفانتازيا - والمجائبي منه - عن باقي الأدب.

وهذا لا يستقيم عندهما مع جوهر الممارسة الإبداعية، لأن الفانتازيا حافزٌ مماثل في أهميته حافز المحاكاة الواقعية، فكلاهما ضروريٌ لعملية الخلق الأدبي⁽⁵⁾.

ويبدو أن التعامل مع (العجائبي) من حيث هو (حافز) لا يختلف عن اعتباره (صيفة)^(٦)، ذلك أن حدود مفهوم (الصيفة) غير واضحة المعالم وتقبل أن تحمل على أكثر من وجه. ويمكن أن ندرج ضمن القائلين بعدد (العجائبي) (صيفة) كلاً من جان بلمين نويل وشعيب حليفي^(٦)، ولكن أهم القائلين بهذا الرأي هي روزماري جاكسون التي أفردت كتاباً كاملاً خصصت قسمه الأول^(٧) لبحث نظريتها ومناقشة آراء من سبقها من النقاد أمثال (لويس فاكس وفلاديمير بروب وتودوروف). والصيفة عندها تعني مجموعة من المظاهر البنيوية المشتركة لأعمال متنوعة تنتمي إلى أزمنة مختلفة، بحيث يمكن أن تغدو الفانتازيا - على سبيل المثال - صيفة أدبية تنشأ عنها مجموعة من الأجناس^(٧).

يلوح لنا أن الصيفة (mode) مصطلح شديد الالتباس؛ فقد ذكر كريس بالديك في تعريفه أنه «مصطلح نقدي غير محدد»^(٨)، وشابهه في ذلك محمد عناني الذي عرفه بأنه «طريقة، نوع، وسيط، قناة توصيل»^(٩)؛ ويلاحظ أنه في تجاور هذه الدلالات ما يدل على تشعب المعنى والتباسه. ويبدو أن علة الالتباس تعود إلى أن «الصيغ تتطوي على فكرة تجنيسية مراوغة جداً، وأن علاقة الصيفة بالجنس علاقة غير واضحة، ربما بسبب الاستخدامات الكثيرة لمصطلح (صيفة mode)، فهو الأسهل بين كل التسميات الاصطلاحية»^(١٠). حتى إن وولف متمبل يرى معنى مفهوم (صيفة) «يتنوع حسب الكتاب»^(١١). فهي قد تستعمل دلالة على مواقف إنسانية أساسية كبرى تندرج تحتها الأجناس، كما هو الحال عند إميل شتايجر^(١٢)، وكذلك عند روبرت شولز الذي يراها أنماطاً مثالية^(١٣). أو قد تدل على أنماط كونية صالحة للدراسة في كل الآداب، وتصبح الأجناس بموجب ذلك مرتبطة فقط

بالتقافة التي تنتج النصوص، كما هو الحال عند كارل هيكتور⁽¹⁴⁾. وقد ينظر إليها، كما يفعل جيمس دروف، على أنها ظاهرة بلاغية وشكلية لها وجودها المتحقق في العمل الأدبي، وتتعلق أساساً بالشكل الداخلي للعمل، بحيث نستنتج: «أن الجنس الأدبي لا يمكن إلا أن يكون حصيلة لجنس (شكل خارجي) وصيغة (شكل داخلي)»⁽¹⁵⁾. وقد تبدو بمعنى (التقنية)، كما عند فايزشتاين⁽¹⁶⁾. على حين يرى فولر، في إشارة مهمة، أن (الصيغة) أقرب إلى (الصفة) وهي تتولد من أجناس تاريخية، وتبقى حية حتى بعد اختفاء هذه الأجناس. ولذلك فإن للصيغ مخزوناً غير مكتمل، لأنها ليست جنساً كاملاً بل منقولة عن جنس. «وحيثما يلصق المصطلح الصيغي باسم جنس ما (غير الذي تولدت عنه) فإنه يشير إلى جنس يجمع بين شيئين، لكن الشكل الكلي يتحدد عن طريق الجنس وحده. وسوف ينطوي المصطلح الصيغي عادة على معنى مؤداه: أن بعض السمات البنائية في جنس ما قد انتقلت لكي تعدل من حالة جنس آخر»⁽¹⁷⁾.

ويقوم التفريق الذي يقره فولر على ضرورة التمييز بين (الجنس - genre) و(الصيغة mode)؛ فكثير من تعريفات الصيغة هي تعريفات للجنس أساساً. وقد لصقت بالصيغة بسبب سهولة امتثالها بدلاً من أي مصطلح آخر، كما رأى فولر من قبل، لأنها أكثر تعميماً ويمكن أن تدل على كل شيء، كما أنها قد تستعمل ككافة للتعبير عما لا يكون واضحاً لدى مستمليها في الأصل.

وحين نُقر الفرق بين (الصيغة) و(الجنس) يصبح تعلق الصيغة بـ (العجائبي) مشوباً بكثير من المخاطر؛ فعين تكون الصيغة (طريقة في الحكيم)، سواء أكانت متمسكة من جنس سابق أم لم تكن، فإنها تفقد بموجب ذلك الطاقة المعيارية للجنس، وتتحول إلى مجاز فحسب⁽¹⁸⁾. وفي هذا التحول مساس بأهم أركان (العجائبي) وهي (الحرفية)، كمقابل للرمز، إذ كيف يجتمع اشتراط (العجائبي) للقراءة الحرفية مع عنه مجازاً في حد ذاته! إن هذا تناقض لا يمكن قبوله.

وقد أدرك الصديق بو علام هذا التناقض هدمًا إلى إزالته عن طريق التفكير بإمكانية رفض شرط الحرفية من أساسه، بحيث يصبح من الممكن أن نجد (العجائبي) في الشعر والأسطورة وأشكال الأدب الأخرى⁽¹⁹⁾.

ولكن الحل الذي يدعونا بوعلام إليه ينهي (العجائبي) ولا ينقذه، يميته بدلاً من إحيائه؛ إذ باعتماد المجاز أو حتى القراءة الشعرية للنص العجائبي يزول تجاور المألوف واللامألوف، لأن المجاز يحل صدمة الوقائع المتأبية على التفسير، عن طريق رفض وجودها الحقيقي وإعادتها إلى حظيرة القواعد التي بدت أنها خارجة عليها. وبذلك تعود السيادة للنظام، ولا يبقى في النص سوى عالم المألوف وحده. فأي مكان سيبقى لـ (العجائبي) إذا كان شرط وجوده اختراق عنصر اللامألوف لمكون نظام الألفه؟ أفلا نتجاوز (العجائبي) إلى (الفريب) حين نقر بوجود عالم واحد فقط، هو المألوف، قادر على تفسير كل الوقائع مهما بدت مستعصية على التفسير؟ أي فرق إذا بقي بين (العجائبي) و(الفريب)؟⁽²⁰⁾

إن هذا المأزق الذي لا يبدو قابلاً للحل هو الذي يجعل القول بتصنيف (العجائبي) غير مقبول ضمن هذا النمط من الفهم لطبيعة (الصيغة).

ولا يقل مفهوم الجنس (genre) تمقيداً عن مفهوم (الصيغة)، ذلك أن قضية التجنيس تقع في صلب قضايا النظرية الأدبية. وكما يرى جان ماري شاهر: «من بين كل المجالات التي تخوض فيها النظرية الأدبية يعتبر مجال الأجناس، دون شك، واحداً من أشدها التباساً»⁽²¹⁾. ولكن.. ما الذي يجعل الأجناس ضرورة لا غنى عنها داخل نظرية الأدب؟

يرى هانس ياكوب - فيما يبدو إجابة عن هذا السؤال - أنه «لا يمكن أن نتصور أثراً أدبياً يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتفع بأي وضعية مخصوصة للفهم»⁽²²⁾. ويصف جان ميشيل كالو في مقولة ياكوب هذه بأنها رؤية ثاقبة تؤكد أننا «لا نستطيع أن نتصور عملاً دون أن نموضعه بالنسبة إلى مجموعة من الثوابت»⁽²³⁾. هذه الثوابت أو المعايير التي تبحث

عنها الأجناس، لأنها تساعد كلاً من النص والمتلقي؛ فتمنع النص من الوجود في الفراغ، وتعين المتلقي على الفهم.

ومهما بدت تعريفات الجنس متشعبة ومختلفة يمكن أن نخلص إلى نتيجة تقضي إلى ارتباط تحديد معنى الجنس، عامة، بإرساء تقاليد تتعلق بتشكيل أفق توقع لدى المتلقي من أجل كيفية استقبال النص، وتقاليد تتعلق بالأساليب والموضوعات الممكنة التحقيق داخل النص نفسه^(*).

إذاً، كان الجنس ترسيخاً لتقاليد معينة، ما الذي يجعل البعث عنها، إذاً، معقداً ومليئاً إلى هذه الدرجة؟

يمكن أن نرد منشأ اللبس إلى ثلاث نقاط جوهرية: الأولى هي العلاقة الجدلية بين الجنس والنص، فتشكل الجنس مرهون بتراكم النصوص بحثاً عن المشترك والثابت فيما بينهما. ولكن تشكل النص مرهون، هو الآخر، بعنسه الذي يرسم له كيفية تشكله، أي أن تحديد الجنس مبني على النص، وتحديد النص مبني، في الوقت نفسه، على الجنس⁽²³⁾.

والنقطة الثانية هي نسبة المعايير؛ إذ ليس سمة اتفاق بين النقاد على طبيعة المعايير التي ينبنى عليها مفهوم الجنس. والاتفاق الوحيد بينهم هو ضرورة وجود المعيار، بصرف النظر عن طبيعته. وهذا ما عبر عنه كارل هيور حين تسامل ممسكراً: «هل يمكن كتابة تاريخ الأجناس إذا... لم يكن ممكناً تحديد أي معيار للجنس مسبقاً»⁽²⁴⁾؟ ويؤكد تودوروف ذلك حين يرى أن «الأجناس توجد في مستويات متباينة من الكلية وأن مضمون هذا المفهوم إنما يتحدد بوجهة النظر التي يقع عليها الاختيار»⁽²⁵⁾.

ويسبب اختلاف وجهة النظر - التي أشار إليها تودوروف - من ناقد إلى آخر اقتضى ذلك تشعباً كبيراً لمفهوم الجنس نفسه، منذ أرسطو إلى الآن؛ فهناك من النقاد من يعتقد أن معيار الجنس يرتبط بسمات شكلية بالضرورة⁽²⁶⁾. ويرى آخرون أن المقصود بالشكل هو الشكل الداخلي أو (العنصر الروحي القاعدي)⁽²⁷⁾، أو هو مضمون من نوع خاص⁽²⁸⁾. وبين

انتماء المايير إلى صيغة شكلية أو مضمونية يرى ياكوس أنه إذا أردنا فهم الأجناس الأدبية ينبغي لنا أولاً أن نفترض أن تعيين الحدود والتمييز لا يمكن القيام بهما انطلاقاً من خصائص شكلية أو مضمونية بحتة⁽²⁹⁾. وكما لا نضاق وراء معيار داخلي صرف أو خارجي يرى كارل هيتور أن «(المحتوى النوعي والشكل الداخلي والشكل الخارجي) - والأخيران مخصصان - هي التي عندما نتناولها مجتمعة، هي وحدتها النوعية، تكون الجنس»⁽³⁰⁾.

أما النقطة الأخيرة فهي الاعتقاد السائد لدى أغلب النقاد بأن النص الفني الحق ليس الذي يحقق بشكل تفصيلي شروط انتمائه بجنس أدبي بعينه - إن صح عدّها شروطاً - بل الذي يجمع إلى جانب ذلك خروجاً على هذه الشروط. فالنص الذي ينسج على مقياس تقاليد ثابتة، أو عناصر مهيمنة لجنس ما لا يضيف شيئاً ذا بال، لأن ما سيقدمه لن يكون سوى نص مصوغ ضمن قالب، كآلية من آليات التكرار ترسخ مبدأ التتميط. أما النص الذي يقع بين الولاء لجنسه والتمرد عليه فهو نص عظيم بجدارة^(*). ولعل هذه الإشكالية هي علاقة النص مع جنسه هي التي دفعت ديريدا - واس التفكيكية - إلى الإقرار بوجود الجنس وإنكاره في الوقت نفسه⁽³¹⁾.

هإذا حاكمنا (المجائبي) على ضوء هذا الفهم للطبيعة المعقدة للأجناس وجئنا أن اعتبره جنساً - كما هو الحال عند تودوروف - يبدو مسوغاً وقابلًا للفهم. ولإدراك ذلك بشكل دقيق علينا أن نعيد صياغة المنظومة التي اعتمدها تودوروف لتجنيس (المجائبي) كي نحكم على مدى انسجامها الداخلي.

يرى تودوروف أن مفهوم الأجناس يتحدد وفقاً لوجهة النظر التي نختارها⁽³²⁾. ولكن هذا يقتضي أيضاً أن أي نظرية للأجناس تقوم بالضرورة على تصور معين للعمل الأدبي⁽³³⁾. فعلى سبيل المثال، عندما ميز أرسطو بين فنون الشعر^(*) كان تميزه يقوم على فهم خاص يربط الأدب بالمحاكاة، ثم جاء بعد ذلك بتقسيمه المنطقي الذي يفرق بين الوسيلة والطريقة والموضوع.

ولذلك خرج بالتصنيف المشهور الذي يفرق بين: 1 - وسيلة المحاكاة (ما يحاكي به)، 2 - موضوع المحاكاة (ما يُحاكى)، 3 - طريقة المحاكاة⁽³⁴⁾.

وبالعودة إلى موقف تودوروف من العمل الأدبي يمكن أن نخلص إلى نتيجة مفادها: أن الشرط الأدبي، عنده، يتحقق بين قطبي الواقع والخيال، (الواقعي والمتخيل)⁽³⁵⁾، وهما عنده يمثلان القيد والحرية، القاعدة والخرق؛ ففي الواقع تمسود القوانين ويسيطر نظام المألوف. وفي الخيال لا مكان إلا للخرق والسيلان الحر للخيال غير المؤطر بأية قاعدة أو حدود.

هذا الفهم الخاص يجمع النصوص الأدبية تراكب فوق بعضها، وتختلف بحسب قربها وبمداها عن كل قطب. فتظهر الحاجة حينئذ إلى التصنيف الذي يقتضي، بدوره، إيجاد معيار خاص يتشكل من خلاله مفهوم الجنس. وسيكون هذا المعيار منسجماً بالضرورة مع الفهم الخاص لتحقيق الشرط الأدبي. ويستدل من طريقته تفريق تودوروف بين (العجائبي) والحدود التي تجاوزه أن المعيار الذي اتخذ للتجنييس هو: الموقف الأخير الذي يقدمه النص خلال علاقته بالواقعي والمتخيل؛ فإذا انتهى النص إلى أن الأحداث يمكن أن تفسر ضمن نظام المألوف فهذا يعني أن الموقف قد اتخذ لصالح تجذير النص في الواقعي. وإذا انتهى النص إلى أن الأحداث تفسر بنظام آخر غير المألوف فذلك دال على أن الموقف قد اتخذ لصالح انتماء النص إلى المتخيل. أما إذا انتهى النص إلى التردد بين تفسير الأحداث ضمن نظام المألوف أو اللامألوف فقد دل ذلك على أن ثمة حيرة إزاء وجود النص على الحد بين الواقعي والمتخيل، وهنا يحيا (العجائبي).

ويمكن أن تستثمر وجهة نظر تودوروف تجاه النص الأدبي وطريقة تجنييسه، من أجل استكمال الجدول التصنيفي حتى يشمل معظم النصوص الممكنة التحقيق. وسيكون لدينا، حينئذ، المراتب التجنيسية التالية:

المألوف	الغريب	العجائبي	العجيب	المقدس
---------	--------	----------	--------	--------

شكل رقم (1)

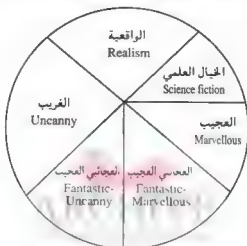
الفرق بين (الغريب) و(المألوف) أن النص الغريب تظهر فيه أحداث يبدو ظاهرها خارجاً على نظام الألفة، ولكنها سرعان ما تنتهي إلى الانضواء ضمنه. أما في النص المألوف فلا توجد أي وقائع تشكك بقدرة نظام الألفة على تفسيرها. ولذلك فإن درجة الشك في نمية النص إلى عالم الواقع تبدو ممدومة تماماً، على حين يبدو الشك في أولى درجاته داخل نص (الغريب). فني (الغريب) لا يتخذ الموقف تجاه انتماء النص إلا في نهاية النص نفسه. أما في (المألوف) فيبدو الموقف تجاه انتماء النص سارياً منذ بداية النص إلى آخره. والفرق بين (العجيب) و(المقدس) أن نصيهما يقمان، بالكلية، خارج نظام الألفة، ولكن نص (المقدس) يعد نفسه حقيقة مطلقة محاطة بالقداسة، على أن نص (العجيب) لا يتبنى مثل هذا الموقف، ويكتفي بوجوده خارج إطار نظام الطبيعة الاعتيادي (١٠).

وقد سبق لكل من كريستين بروك روز نيل كورنويل أن وضعا جدولين مشابهين لهذا الجدول. ولكن بروك روز جعلته جدولاً دائرياً (١١)؛



شكل رقم (2)

وقد أخذ عليها كورنويل التماس - الذي فرضه الشكل الدائري - بين (المجيب) و(الواقعية)⁽³⁷⁾. ولكنها حلت هذا التماس بإيجاد مساحة بينهما تشغلها نصوص (الخيال العلمي)، بحيث يصبح الشكل كالتالي⁽³⁸⁾:



شكل رقم (3)

ولكن يمكن أن يؤخذ على هذا الجدول أيضاً غياب أي مساحة لـ (المجائبي) الصرف؛ إذ يوجد فقط (العجائبي - الغريب) و(العجائبي - العجيب).

وقد حاول كورنويل أن يضع تصنيفاً آخر استمدته من تطبيقات كل من تودوروف وكريستين بروك روز وروزماري جاكسون وكاثرين هيوم، اعتقد فيه على الشكل المستطيل، متجنباً الشكل الدائري الذي استخدمته بروك روز⁽³⁹⁾:

الأسطوري Mythology	العجيب Marvellous	العجسي العجيب Fantastic Marvellous	عجسي خيالي Pure Fantastic	عجسي غريب Fantastic Uncanny	الغريب الواقعي Uncanny Realism	الواقعي Realism	الواقعي Non-fiction	الأسطوري Non-fiction
-----------------------	----------------------	---------------------------------------	------------------------------	--------------------------------	-----------------------------------	--------------------	------------------------	-------------------------

شكل رقم (4)

يُلاحظ من الجدول أن نيل كورنويل يفرد مساحة خاصة لـ (العجائبي المحض)، على خلاف تصنيف بروز روز التي لم تشر إليه أبداً. وهو يبدأ تصنيفه من النصوص اللاسردية⁽⁴⁰⁾ التي تقع خارج إطار التخييل الأدبي، ثم نصوص السرد الواقعي التي تضم (السرد التاريخي والسياسي المعاصرين)، ثم الواقعية، فالغريب، ويجاوزه (العجائبي - الغريب)، ثم (العجائبي المحض)، ثم (العجائبي العجيب)، فـ (العجيب المحض) فـ (الأسطوري) ... إلخ. ولكننا لاحظنا غياب (الغريب المحض) عن التصنيف؛ إذ هناك فقط (العجائبي - الغريب) و(الغريب الواقعي). والحق أن (الغريب) لا يخرج على هوائين الواقع ولذلك لا حاجة إلى وصفه بالواقعي.

ويظهر من تصنيف كورنويل وكذلك تصنيف بروك روز أن الأساس الذي بناها على جنوليهما هو النصوص الموجودة والمتحققة فعلها، ولذلك أضاف كورنويل خانة (الواقعي) لتضم نصوص السرد التاريخي والسياسي المعاصرين، وكذلك خانة (اللاسردية) لتضم النصوص ذات الطابع الشخصي كالمذكرات، أو التقارير اليومية البسيطة. وترك المجال مفتوحاً لتصنيفه بأن وضع سهماً في النهاية يدل على أن الجدول لم يُفلق وأنه قابل للزيادة بظهور نصوص جديدة قد لا تنتمي إلى أي من الخانات السابقة. وعلى خلاف جنولي بروز روز وكورنويل يبدو الجدول الذي بُني على استثمار منظومة تودوروف في التعامل مع الأجناس جدولاً تجريبياً نظرياً⁽⁴⁰⁾. ولا ضير في ذلك مادام مفهوم الجنس في نظرية الأدب يتشكل بطريقتين، الأولى تتبع النصوص المتحققة تاريخياً، والأخرى تتبع الاستنتاج والتوقع النظري⁽⁴¹⁾.

الهوامش

- (1) تودوروف، مدخل إلى الأدب المعجاني، ص 22.
- (2) حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 30.
- (3) المرجع نفسه، ص 32.
- (4) حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 32. وقد غيّرنا الكلمة الأخيرة من (الفانتاستيكي) إلى (المعجاني) توحيداً للمصطلح.
- (5) ينظر:

Cornwell - The literary Fantastic, p: 18.

❖ وهذا هو رأي نيل كورنويل أيضاً. ينظر: المصدر نفسه.

- (6) ينظر: حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 03 - 92، 49. حيث يرى حليفي أن المعجاني صيغة يمكن أن تتبدى بمدها (تقنية وتشكيلاً وطريقة في الحكى).
- ❖ ❖ جاء الجزء الأول من هذا القسم بعنوان (المعجاني صيغة): (The Fantastic As A Mode).

ينظر:

Jackson, Rosemary - Fantasy: The literature of subversion, p: 35.

8) Baldick - Concise Dictionary of literary terms, p: 139.

- (9) عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 55.
- (10) دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 47.
- (11) ستمبل، وولف ديتر، المظاهر الأنثاسية للتلق، ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 121.
- (12) ينظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 49-50.
- (13) ينظر: شولز، روبرت، صيغ التخيل ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 97.
- (14) ينظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 50.
- (15) المرجع نفسه، ص 53.

(16) ينظر: المرجع نفسه، ص 54. ويبدو رأي فاينزشتاين شبيهاً برأي حليفي. ينظر: شعرية الرواية الفلتاستيكية، ص 49.

(17) دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 55-56.

(18) كانت أنجليكا نويغرت قد أنعت إلى مثل ذلك. ينظر مقدمتها ملف (أساطير ونماذج بدئية) في مجلة الآداب، ص 56.

(19) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب المجاثبي، ص 21-22.

(20) شافر، جان ماري، من النص إلى الجنس. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 130. وكذلك يرى كارل فيتور أن الأجناس الأدبية من أشد الأصول الفنية غموضاً، ينظر: فيتور، كارل، تاريخ الأجناس الأدبية. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 18. كما يراها وولف ستمبل قضية معقدة، ينظر: المظاهر الأجناسية للثقافة، ص 110-111.

(21) ياكوس، هانس روبرت، أدب المصور الوسيط ونظرية الأجناس. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 55.

(22) كالوفي، جان ميشيل، الأحاسيس الأدبية. مجلة قوافل، مج 5، عدد 9، ص 87-88. ﴿ من هذه التقاليد ينظر: كوهين، رالف، التأويخ والبوع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 32-33. وكنت توماس، تصنيف الأنواع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 60-61، 63-65. وستمبل، المظاهر الأجناسية للمثقف، ص 188. وشولز، صيغ التخيل، ص 53. حيث هي سنن أدبية. وكار، جونانان، نحو نظرية لأدب اللانوع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 193، حيث هي مجموعة من التعليمات حول نمط البناء. وويليك، ريتيه، مفاهيم نقدية، ص 376، حيث هي تقاليد إستيطيكية وتودوروف، مدخل إلى الأدب المجاثبي، ص 27. حيث هي قاعدة تشغل عبر عدة نصوص، ومن 134 حيث هي قاعدة يُعلل النص من خلالها.

(23) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب المجاثبي، ص 27. وشافر، من النص إلى الجنس، ص 130-136.

(24) فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 37.

(25) تودوروف، مدخل إلى الأدب المجاثبي، ص 28. وللتوسع حول هذه الفكرة ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 86-87.

(26) يُنسب هذا الرأي إلى فونتر مولر: فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 20.

(27) يُنسب هذا الرأي إلى شافتمبري. ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

(28) هذا الرأي لكارل هيتور. ينظر: المصدر نفسه، ص 26.

(29) يابوس، أدب المصور الوسطى ونظرية الأجناس، ص 58.

(30) هيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 28.

✧ يرى كروتشه أن كل أثر هتي حق يخرق قانون مقرر. ينظر: كروتشه، بنديتو، علم الجمال، ص 50. ويرى روبرت شولز أن الفنان المعبري يُثري السنة الأدبية بمساهمة جديدة، ينظر: شولز، سيفغ التخيل، ص 93. وكذلك يرى فوييني أن الأعمال الأدبية نقلت على الدوام من أحد جوانبها من الأجناس. ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 84. و(الرائمة) عند يابوس ليست ما يُعيد إنتاج مكونات الجنس حرفياً بل التي تستغل مكوناته. ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 84. ورشيه رينيه ويليك الجنس بالمؤسسة، حيث يستطيع المرء أن يعمل من خلالها ويخلق مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطوّرها. ينظر: ويليك، مفاهيم نقدية، ص 37. ويرى تودوروف أن العمل الأدبي الذي من حقه المثل في تاريخ الأدب هو الذي يعدل مجموعة الممكنات ويفهر السائد في تصورها. ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 29.

(31) ينظر: كوهين، التاريخ والنوع، ص 26-27.

(32) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 28.

(33) ينظر: المصدر نفسه، ص 38.

✧ الشعر عند أرسطو يشمل الموسيقى والرقص والشعر كما نفهمه اليوم. ينظر: أرسطوطاليس، في الشعر، ص 28-34. ويُشارن بمقدمة زكي نجيب محمود للكتاب، ص هـ - ز.

(34) ينظر: المصدر نفسه، ص 28.

(35) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 44. وقد أشار بوعلام إلى ذلك في مقدمته للكتاب، ص 19.

✧ يأثر الجدول مجموعة من الأسئلة التي تبدو جديرة بالاهتمام، منها:

- هل يمكن التصنيف وجوداً تراتبياً للموجودات يبدأ من الجماد (حيث مطلق القيد) وينتهي بالإله (حيث مطلق الحرية)؟ هل يمكن القول: إن الجدول يعكس ترتيباً تاريخياً لظهور النصوص؟ فإذا كان ذلك حقاً فمن أي أطرافه تبدأ: من المؤلف حيث الكلام العادي اليومي أم من المقدس حيث النصوص النبية؟ وهل يمكن أن يعكس الجدول التطور التاريخي للتفكير البشري؟ ولكن تبقى المعضلة نفسها: من أي طرفيه تبدأ، من

المؤلف أم من المقدسة؟ تدل الأسئلة التي يستقزها التصنيف على ثراء طاقاته من جهة، وعلى عمق علاقته بالتجربة الإنسانية من جهة أخرى. ولكن الإجابة عنها تخرج عن غاية هذه الدراسة وتحتاج إلى دراسة أخرى مستقلة.

36) Cornwell - The literary Fantastic, p: 38.

37) Cornwell - The literary Fantastic, p: 38.

(38) المصدر نفسه.

39) Cornwell - The literary Fantastic, p: 39.

♦ (اعتمد نيل كورنويل في هذا المصطلح على ما يسمى (أدب الحقيقة - literary of fact) وهو مصطلح أسسه منظرو جماعة (LEF) في الاتحاد السوفييتي 1920 - ينظر: المصدر نفسه.

♦♦ قد يدل معنى المبرد على التحويل الأدبي أيضاً. ينظر:

Baldik - Conces Dictionary of literary Terms, p: 83.

(40) ينظر: شكل رقم (1) من هذا البحث.

♦ يرى تودوروف أن ثمة «ممثلين اثنين... لكلمة (جنس)... الأجناس التاريخية من جانب، والأجناس النظرية هي الجانب الآخر... الأولى تستنتج عن ملاحظة للمواقع الأدبي، والثانية عن استنباط ذي طابع نظري». مدخل إلى الأدب المجائبي، ص 34.

المصادر والمراجع

أرسوطاليس

- هي الشعر، نقل: متى بن يونس، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

تودوروف، تزفهيان

- مدخل إلى الأدب المجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، 1994.

حليفي، شعيب

- شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

دومة، خيرى

- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

ستمبر، وولف ديتر

- المظاهر الأجناسية للثقافة، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالمزیز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

شاهر، جان ماري

- من النص إلى الجنس، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالمزیز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

شولز، روبرت

- صيغ التخييل، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالمزیز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

فيتور، كارل

- تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالمزیز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

كالوفي، جان ميشيل

- الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد خير البقاعي، قوافل، كتاب دوري يصدر عن نادي الرياض الأدبي، عدد (9)، 1998.

كروثشه، بنديتو

- علم الجمال، ترجمة: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1963.

كلر، جوناثان

- نحو نظرية لأدب اللانوع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ترجمة: خيرى دومة، مراجعة: سيد بهراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

كنت، توماس

- تصنيف الأنواع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ترجمة: خيرى دومة، مراجعة: سيد بهراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

كوهين، رالف

- التاريخ والنوع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ترجمة: خيرى دومة، مراجعة: سيد بهراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

نوفرت، أنجليكا

- مقدماتها لآدب الآداب: أساطير ونماذج بدئية، وشخص رمزية في الآدب العربي، ترجمة: عبده عبود، مجلة الآداب، بيروت، عدد 10/9، 1997.

ويليك، رينيه

- مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت، 1987.

ياوس، هانسن روبرت

- آدب المصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز شبيب، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجد، 1994.

BALDICK, CHRIS

- *Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 1996.

CORNWELL, NEIL

- *The literary Fantastic; From Gothic of Postmodernism*, Harvester wheatsheaf, New York, 1990.

JACKSON, ROSEMARY

- *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, london - New York, 1981.



مضمون الناتج الأدبي

السعودي والاتجاهات الأدبية

إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي

ذهب العديد من المفكرين إلى أن الإنتاج الأدبي المطبوع هو جوهر الأدب الحديث، ولم لا؟ والكلمة المطبوعة لها العديد من المميزات التي لا توجد في أي وسيلة إعلامية أو اتصالية أو ثقافية حديثة أخرى، وذلك عكس ما يمتدح البعض من أن الإذاعة المسموعة والمرئية والفيديو والكاميت... قد أخذت بلب المشاهد وقضت على الكتاب تماماً، إلا أننا نؤكد دائماً أن الكتاب... هذا المطبوع والموجود بين الصدور باق وله القمة إلى آخر الزمان... ولكن ما هي الأسباب؟...

تعالوا معنا في جولة قصيرة مع بعض هذه الأسباب^١.

- فالكتاب عظيم التأثير في النفوس لأن القارئ للكتاب يستخدم كل حواسه السمعية والبصرية والتذوقية واللمسية، عكس الوسائل الأخرى التي تعتمد على حاسة واحدة أو حاستين، فالإذاعة المسموعة تلمسها بحاسة السمع فقط دون بقية الحواس الأخرى، والإذاعة المرئية (التلفاز) تستعمل معها حاستي السمع والبصر فقط، وكذلك بقية الأدوات الاتصالية والثقافية.

- الكتاب يأتي إليك وتحمله في جيبك، فهو خفيف الوزن سهل الحمل صغير الحجم، تستطيع أن تحمله معك في مضدعك، وتستطيع أن تقرأ في أي مكان وفي أي زمان، في الصحراء لا يحتاج إلى مولدات ولا كهرباء، في أي مكان تستطيع اصطحابه بسهولة ويسر وبساطة كبيرة.

- الكتاب يخاطب الوجدان دائماً، يخاطب العقل والقلب معاً بواسطة اللسان، بينما الوسائل الأخرى تخاطب الحواس.

- الكتاب يتيح للقارئ التركيز الشديد بالعقل والفكر ليلمس كلماته ومراميه عكس سطحية المواد الأخرى الإعلامية والثقافية التي لا تتطلب هذا التركيز.

- الكتاب أيضاً سهل الاسترجاع، في أي وقت تعيد قراءة قصة معينة (في أي وقت تشاء) وحينما تريد، أما الاسترجاع في وسائل الإعلام صعب للغاية وخصوصاً وسائل الإعلام والثقافة الجماهيرية (مثل الراديو والتلفزيون) فإذا فالتك شيء لا يمكن استرجاعه، عكس الكتاب سهل قلب الصفحات سهل الإعادة والاستزادة.

- الكتاب لا يتطلب نفقات تشغيل (لا كهرباء ولا شرائط ولا غيره) عكس وسائل الإعلام والثقافة الأخرى البالغة الملو والفلو في تكاليف التشغيل، من كهرباء ومستلزمات التشغيل (شرائط فيديو، شرائط كاسيت وخلافه).

- الكتاب رخيص، بل أرخص وسائل الثقافة والإعلام وسيظل كذلك، فهو لا يحتاج إلى تكاليف صيانة ولا يتمطل عن التشغيل، بالإضافة إلى رخص ثمنه، فمثلاً تحتاج لتشغيل الفيديو إلى شرائط، وفيلم معين 4 ساعات يتضمن قصة ممينة تشتريه بـ: 50 ريالاً مثلاً، بينما الكتاب الذي يحتوي على قصة الفيلم الأساسية لا يزيد سعره عن 5 ريالات فقط فإذا حاولت إيجار هذا الفيلم ليوم واحد فهو بمشرة ريالات بينما الكتاب الذي سيظل معك أبداً إذا اعتيت به بنصف هذا الثمن.

- مادام الكتاب يضاطب كل الحواس ويضاطب العقل والوجدان، فإنه يُنمي الإنسان أدبياً ولغوياً وثقافياً، بينما الوسائل الأخرى التي تعتمد على مخاطبة الحواس تعتمد على الإثارة فقط، وهذه ميزة الكتاب الذي يساعد على التنشئة المتكاملة للإنسان عقلياً وذهنياً وعاطفياً وروحانياً.

ولهذا، فالكتاب سيظل له المقدمة على كافة الوسائل الأخرى، وستظل المكتبة لها أهمية قصوى في المنزل لتربية الأولاد وتنشئتهم تنشئة قييمة، ولابد أن نضعها على كافة الوسائل الأخرى في المنزل، فالمكتبة المنزلية أهم من حجرة الطعام.

وحتى لا يتشعب الموضوع، فالكتاب المطبوع سيظل سيد الموقف،

مضمون الناتج الأدبي السعودي والاتجاهات الأدبية إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي

وسيمثل هو الوسيلة الأولى الثقافية والإعلامية والاتصالية في العالم أجمع إن شاء الله إلى يوم الدين.

وسنتناول في هذا الفصل تحليلاً لمضمون عينة من الكتب التي صدرت خلال الفترة الماضية، لتتعرف من خلالها على اتجاهات هذا الإنتاج الأدبي المطبوع في إطار الأدب العربي السعودي.

1 - عينة البحث وأسلوبه:

من المستحيل حصر كافة الإنتاج الأدبي العربي السعودي خلال العشرين سنة الماضية، حتى وإن تم هذا البحث على مدى أربع سنوات (هي السنوات المطلوبة لإعداد رسالة للدكتوراه مثلاً)، وذلك لتعدد المنابع الأدبية والطباعة، وطباعة كتب عديدة خارج المملكة، وانتشار دور النشر في كل مدن المملكة العربية السعودية، ولذلك لابد أن نختار عينة لإجراء الدراسة عليها:

أ - مواصفات وصفات العينة:

يتم اختيار عينة الدراسات، على أن تتصف تلك العينة بالصفات التالية:

- الموضوعية في اختيار مفرداتها: لأن الموضوعية تبعثنا عن الأهواء الشخصية للباحث ولا تؤثر على سير خطة البحث ونتائجه.

- الشمول: شمول عينة البحث لأغلب اتجاهات البحث، ولأعم منابعه، ولأكثر مواضعه الجوهرية التي لو تركت لتؤثر على نتائج البحث بالسلب والإيجاب.

- الوفرة العددية التي تضم كافة المفردات بالنسبة لوحدة واحدة معينة من المواقع التي اختيرت للدراسة.

- البعد عن الرغبات الشخصية لدراسة وحدة معينة في إطار معين في وقت معين، حتى لا تميل النتائج إلى رأي الباحث الموجود لديه قبل البحث.

ب - عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث كالآتي:

- شمولها (أغلب) مناطق المملكة، وكانت هناك عوائق في ذلك، فتم التركيز على بعض مناطق المملكة ومدينتها الهامة.

- اختيار الجهات التي تحمل اسم الثقافة والأدب، مثل الأندية الأدبية الثقافية، واختيار معها شركة تعتبر شركة خاصة للنشر، وهي من أكبر الشركات في النشر العربي السعودي وهي (تهامة)، حيث أن مقرها مدينتي جدة والرياض، وهما أهم مدينتي في المملكة العربية السعودية (العاصمة وأهم المدن بعدها).

- اختيار الأندية الأدبية والثقافية يتيح لنا أن نستوفي شروط العينة، لأن الأندية الثقافية والأدبية في مدن مختلفة، فاخترنا (لتوفر المعلومات) النادي الأدبي الثقافي في كل من: جيزان، والمدينة المنورة، ومكة المكرمة وجدة، وهي كافية للتدليل والتمثيل، لأن هذه الأندية تمثل قطاعات حيوية من المجتمع، ثم إن هذه الأندية تتميز بأن نشاطاتها في النشر ظهرت خلال فترة دراستنا (المقدين الماضيين).

- أما بالنسبة لمطبوعات (تهامة)، فقد أخذنا الموضوعات الثقافية والأدبية في النشر (الذي بدأ عام 1400هـ - 1980م، تقريباً)، واستمر في طفرة النشر لمدة حوالي خمس سنوات، وهي تقع خلال فترة دراستنا، وأخذنا سلسلتين من تهامة فقط، هما سلسلة الكتاب العربي السعودي، وسلسلة مطبوعات تهامة، واستبعدنا السلاسل المتخصصة مثل: الكتاب الجامعي وقصص الأطفال والكتاب العربي الهمني، وذلك لعدم سهولة تصنيفها، نظراً لوجودها متخصصة في الأصل.

- ومما سبق يتضح أن العينة المختارة⁽²⁾ تمثل قطاعاً كبيراً (عينة) من النشر، واشتملت عينة البحث العشوائي على 427 كتاباً فقط، وهو (في اعتقاد

اليبحث)، يناسب طبيعة هذا البحث وطبيعة هذه الدراسة السريعة للاستدلال فقط.

ج - أسلوب التحليل:

أما أسلوب البحث فهو أسلوب تحليل المضمون (المحتوى) (Content Analysis) فأنهم تعريفاته هو «الوصف الموضوعي للمحتوى الظاهر للمعملية الاتصالية وصفاً موضوعياً ومنهجياً وكمياً»⁽³⁾، وهذا التعريف يعطينا فكرة كاملة عن التحليل، فالتحليل بهذا الأسلوب، يتم:

- بموضوعية، دون تدخل الباحث فيه، فلا يتعامل إلا مع المفردات ويحولها إلى أرقام. وبالتالي فتحليل المضمون (أو المحتوى) يتميز بالموضوعية الشديدة.

- التحليل يكون للمحتوى الظاهر فقط، أي لا يتضمن الرمز والوجدان، بل يشمل ما تظهره مادة الاتصال من مضامين تحليلية طبقاً لوحداث وفئات وعناصر التحليل.

- التحليل لا يكون إلا على مادة اتصالية لها حجم معين ومساحة معينة، وهذه المادة تكون اتصالية، مثل الكتاب أو المجلة أو الزمن... إلخ.

- من خلال وحدات تحليل المحتوى المتعددة، ومادما نتحدث عن الاتجاهات الأدبية بوجه عام، فإننا لا نحتاج إلا إلى وحدة تحليل العنوان (تحليل شكلي) وتحليل موضوعي أيضاً، لأن أهم شيء في الكتاب هو عنوانه، ويقولون في المثل الشعبي (الكتاب يبان من عنوانه)، ولأننا نتحدث عن اتجاهات، ونتحدث عن تصنيفات، فإن وحدة العنوان تكفي، أما المضمون الفعلي (وحدة الكلمة، وحدة العبارة، وحدة الموضوع) فهي لا تهمنا إلا إذا كنا ندرس جانب اجتماعي معين أو جانب اقتصادي أو سياسي، ونحن لسنا بصدد دراسة هذه الموضوعات، وإنما دراستنا تنصب على الاتجاهات لنتعرف عن تطور الأدب العربي السعودي من خلال حركة النشر.

2 - النتائج الإجمالية لدراسة تحليل مضمون اتجاهات النشر:

وتظهر عينة الدراسة النتائج الإجمالية لتحليل مضمون الكتب الصادرة من خلال ست عينات، ومن خلال العديد من الفئات، ووحدات التحليل، والتي تعبر عن مختلف جوانب عملية النشر الأدبي والثقافي، ومختلف جوانب عملية الأدب والثقافة.

والجدول التالي يوضح التفريغ العام لعينة الدراسة:

(الجدول رقم 1)

المجال الأدبي	الكتاب السعودي	مطروحات نهائية	نادي جدة	نادي الدب	نادي مكة	نادي حبر	المجموع
أولاً: الأدب الخاص:							
القصة	7	10	4	4	-	5	30
الرواية	5	-	-	1	-	-	6
الشعر	17	11	25	22	9	12	92
المقالات	18	5	5	9	4	2	43
كتب مترجمة	5	1	-	-	-	-	6
تراجم	9	2	2	-	1	-	14
رحلات	1	2	-	-	-	-	3
نقد	13	2	6	3	1	2	27
مسرحيات	3	1	-	-	-	-	4
دراسات أدبية ولغوية	1	2	18	6	1	6	34
محاضرات وإعلاميات	-	-	11	-	2	-	13
أطفال	-	-	1	-	5	-	6
المجموع	79	36	72	45	19	27	278
ثانياً: الثقافة العامة:							
اجتماعية							
تربوية	4	5	4	2	3	4	22

المجال الأدبي	الكتب السعودي	طبرعان نهضة	سادي جدة	نادي لبنة	نادي مكة	سادي جبرال	لجوع
اقتصادية وتنموية	6	3	-	-	2	1	12
سياسية	7	6	2	-	1	-	16
تاريخية وجغرافية	3	1	2	2	-	-	8
إسلامية	8	5	3	7	5	2	30
صحية وطبية	5	8	14	11	5	6	49
رياضية	1	6	1	-	-	-	8
المجموع للثقافية	-	1	-	-	3	-	4
المجموع العام	34	35	26	22	19	13	149
	113	71	98	67	38	40	427

شكل رقم (1): التفريغ العام لمفردات عينة الدراسة وفقاً لوحداث وفئات التحليل.

3 - تحليل موضوعي لجوانب اتجاهات النشر:

بالنسبة للتحليل الموضوعي لاتجاهات النشر، أبرز التحليل مايلي:

أ - بالنسبة للجنس:

احتل الرجال موقعاً كبيراً من النشر، بل الأغلبية هي هذه الجهات، حيث لم تمثل المرأة إلا نسبة بسيطة لا تعبر عن تمثيلها في المجتمع، ولكن نظراً للتقاليد الإسلامية، فإن المكان الأول للمرأة في البيت، ولذلك قد تختفي أو تتوارى الإبداعات النسائية نظراً للتقاليد الإسلامية التي مازالت المملكة محافظة عليها بشدة، عكس كل البلاد حولها.

وإذا نظرنا إلى اتجاهات نشر الأقلام النسائية في عينة البحث نجدها كالآتي، كما يوضحها الجدول رقم (2):

المجال	نص	شعر	مقالات	دراسات لغوية	تربية	الجموع	التوزيع النسبي
تهامة (ك.ع)	2	1	1	-	-	4	40/
مطبوعات تهامة	-	2	-	1	-	3	30/
ن المدينة	-	-	-	-	-	صفر	صفر/
ن مكة	-	-	-	-	1	1	10/
ن جدة	1	-	1	-	-	2	20/
ن جيزان	-	-	-	-	-	صفر	صفر/
المجموع	3	3	2	1	1	10	100/
التوزيع النسبي	30/	30/	20/	10/	10/	100	

شكل رقم (2): يوضح موضوعات والتوزيع النسبي لمساهمة المرأة السعودية في مجالات النشر والإبداع.

ونلاحظ من هذا الجدول:

- أن إبداع المرأة واتجاهات النشر الأدبي النسائي في الأدب العربي السعودي تركز في القصة والشعر (لكل منهما 30%) وهو ما يعني أن هناك إبداعات وأعدة من النساء السعوديات. وتلي ذلك المقالات الاجتماعية والأدبية بنسبة 20%، بينما الاهتمامات الأكاديمية في المجال التربوي والدراسات الأدبية بلغت 10% لكل منها وهو يعني أن الدراسات الأكاديمية للمرأة السعودية لم تظهر بعد.

- أن تهامة كانت أكثر اهتماماً بالأقلام النسائية بنسبة 40%، 40% منها ضمن الكتاب العربي السعودي، و30% منها ضمن مطبوعات تهامة، هذا بالنسبة لتواجد المرأة على مساحة النشر ولهم داخل السلسلة ذاتها، ويأتي نادي جدة بعد ذلك بنسبة 20% ثم نادي مكة بنسبة 10% أكاديمية من أم القرى.

بينما نادي جهازان ونادي المدينة لم يهتما بالأقلام النسائية لعدة أسباب، منها عدم وجود جامعات نسائية في جهازان أو المدينة، وسهادة التقاليد الإسلامية في المدينة وسهادة التقاليد المحلية والإسلامية ونقص التعليم في جهازان بالنسبة للمرأة عنه في مناطق المملكة الأخرى، وغير ذلك من الأسباب.

ب - التوزيع الجنسي لعينة الدراسة:

ويوضح جدول رقم 3، هذا التوزيع (رجال ونساء)، كما أظهره تحليل مضمون عينة الدراسة:

المتة	التكرار	التوزيع النسبي
رجال	417	/97.6
النساء	10	/2.4
المجموع	427	/100

جدول رقم (3): توزيع الاتجاهات الأدبية حسب الجنس.

ويوضح الجدول السابق أن الرجال احتلوا الغالبية العظمى من فرص النشر الأدبي، بينما كان للنساء نصيب 2.4% فقط، ويمكس ذلك، إما عدم اهتمام النساء بنشر كتاباتهم، وإما إحجام دور النشر عن نشر إبداعاتهم، ونظراً لأن القائمين على النوادي الأدبية والثقافية وعلى جهات النشر رجال، فإنه من الصعوبة التعامل النسائي مهم، لتنتشر، وينمكس ذلك على حجم النشر، ومن الممكن أن يكون إحجام الأزواج عن مساعدة النساء (زوجاتهم) في ذلك هو سبب من الأسباب المؤدية إلى هذه النتيجة الضعيفة، وإن كان كما قلنا من قبل إن ما يتميز به العقدين الماضيين توهج العديد من الأقلام النسائية.

ج - التصنيف الموضوعي لاتجاهات النشر الأدبي في المملكة:

وحيث إن الأدب ينقسم إلى أدب عام وأدب خاص، فإن كافة المجالات الثقافية تدخل في باب الأدب، ولذلك فقد قسمنا اتجاهات النشر طبقاً للتقسيم الموضوعي إلى موضوعات أدبية وموضوعات ثقافية.

ويوضح الجدول رقم 4 مجمل هذه الاتجاهات الموضوعية في النشر الأدبي العام خلال فترة الدراسة ومن خلال عينة الدراسة:

النسبة المئوية	التكرار	الفئة
65,1 /	278	الأدب الخاص
34,9 /	149	الثقافة
100 .	427	المجموع

جدول رقم (4): يوضح نتائج التحليل فيما يخص مجالات النشر الأدبي.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن اتجاهات النشر الأدبي في المملكة تهتم بالموضوعات الأدبية عنها بالموضوعات الثقافية، ويرجع ذلك، إلى أن الإبداع الأدبي، وخصوصاً في الشعر من مميزات المواطن في هذه المملكة، وأن النهضة الأدبية والطفرة الأدبية التي تعيشها المملكة، والتي سبق إيضاحها في جوانب هذه الدراسة، سمته الأساسية الإبداع أكثر من التأليف الثقافي العام، وأن نحو ثلثي اتجاهات النشر إبداعية.

- إن للثقافة المتنامية في المملكة دور حضاري، ووصلت نسب اتجاهات النشر في الموضوعات الثقافية الأكاديمية 34,9% أي أكثر من ثلث النشر، وهو معدل متنامي في هذا البلد العربي الإسلامي، ويدل على حركة علمية ثقافية نشطة، وإن كانت أمام الحركة الإبداعية متقلصة إلى حد ما.

د - الاهتمام والتصنيف الموضوعي في الجهات المختلفة:

على أن الاهتمام بين الأدب والثقافة، وإن كانت نتهجته الإجمالية لصالح الأدب بمعنى الخاص (إبداعات أدبية مختلفة)، إلا أنه قد تظهر لكل جهة اهتماماتها الخاصة نظراً لموقعها الجغرافي ونظراً لاهتماماتها. وسيكون التكرار والتوزيع النسبي لإجمالي التكرارات في العينة مجتمعة.

ويوضح الجدول رقم (5) هذه الاتجاهات والتصنيفات الموضوعية:

الجهة	الأدب الخاص		الثقافة		المجموع	التوزيع النسبي العام
	ن	%	ن	%		
تهامة (ك.دع)	79	28.5	34	22.8	113	26.5 /
مطبوعات تهامة	36	12.9	35	23.5	71	16.6 /
نادي جدة	72	25.9	26	17.4	98	22.9 /
نادي المدينة	45	16.2	22	14.8	67	15.7 /
نادي مكة	39	6.8	19	12.8	38	8.9 /
نادي جيزان	27	9.7	13	8.7	40	9.4 /
المجموع	278	100	149	100	427	100 /

جدول رقم (5): يوضح تحليل اتجاهات النشر في الجهات المختلفة.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن أكبر نسبة اهتمام بالأدب كانت في الكتاب العربي السعودي بتهامة، بينما أكبر نسبة للموضوعات الثقافية كانت في مطبوعات تهامة بنسبة 23.5%.

- أن أقل نسبة للاهتمام بالأدب كانت في نادي مكة الثقافي والأدبي 6.8% من مجموع الأدب، وتساوى النشر الأدبي مع النشر الثقافي في النادي بتكرار 19 لكل منهما، وربما يرجع ذلك إلى عاملين مؤثرين في رأينا: وجود جامعة أم القرى بمكة وخصوصاً أن رئيس النادي ومدير الجامعة

شخص واحد وهو أكاديمي ولا يُصنف مع المبدعين، والثاني وجود نادي مكة وسط رحاب المدينة المقدمة أعطى للدراسات الإسلامية شيئاً من التفوق النسبي.

- من حيث تكرارات ونسبة النشر العام كان الكتاب العربي السعودي في المقدمة يليه نادي جدة الأدبي الثقافي ثم مطبوعات تهامة، هنادي المدينة ، هنادي جيزان وأخيراً نادي مكة.

- يظهر التحليل انخفاض التوزيع النسبي للأدب في مطبوعات تهامة (12.9%) عن الثقافة (23.5%)، رغم أن تكرارات الأدب 36 أعلى منها من التكرارات الثقافية 35 تكراراً، وهذا من عيوب تحليل المضمون: إلى أي شيء نصبت التوزيع النسبي، إلى نفس التكرار أو إلى داخل تكرار الأدب أو إلى التكرار العام، فلو حسبناها إلى نفس تكرارات مطبوعات تهامة لأصبحت نسبة الأدب حوالي (52%) بينما الثقافية 48%، وإذا حسبناها داخل الأدب والثقافة قلّت نسبة الأدب (كما يظهر في الجدول السابق) نظراً لأن تكرارات الأدب عالية، بينما هي منخفضة في مطبوعات تهامة ، والنتيجة أن الاهتمام بالأدب والثقافة يتقارب في مطبوعات تهامة عكس المسئلة الحقيقية في الكتاب العربي السعودي لمطبوعات تهامة ، والتي بلغت تكرارات الأدب بها 79 تكراراً بتوزيع نسبي 28.5% من تكرارات الأدب، هي مقابل 34 تكراراً للكتب الثقافية بنسبة 22.8% من الكتب الثقافية هي المينة .

- وتظهر المينة طغيان الاهتمام بالأدب على الثقافة ويرجع ذلك إلى طبيعة الشعب السعودي الذي يهتم أكثر بالإبداع.

4 - التصنيف الإبداعي والفني الأدبي والثقافي:

ومادامنا نتحدث عن الإبداع وتصنيفاته والثقافة واتجاهات النشر بها، فلننظر إلى تحليل التكرارات المختلفة لنواحي الإبداع الأدبي هي المينة

مضمون الناتج الأدبي السعودي والاتجاهات الأدبية إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي

ونقارنها بحجم العينة من جهة، وبحجم النشر الأدبي من جهة أخرى، ونلاحظ الفروق والنتائج هي ذلك:

١ - اتجاهات الفنون الأدبية:

والفنون الأدبية المختلفة الجدول رقم (6) يوضح لنا هذه التكرارات والتوزيع النسبية لمجمل التصنيفات والفنون الأدبية :

الفن الأدبي	التكرار	التوزيع النسبي بالنسبة للأدب	التوزيع النسبي بالنسبة للعينة
الشعر	92	32.1%	21.5%
المقال	43	15.5%	10.1%
القصة والرواية	36	21.9%	8.4%
الدراسات الأدبية	34	12.3%	8%
كتب النقد الأدبي	27	9.4%	6.3%
التراجم	14	5%	3.3%
المحاضرات	13	4.6%	3%
كتب مترجمة	6	2.2%	1.4%
كتب أطفال	6	2.2%	1.4%
مسرحيات	4	1.4%	9%
الرحلات	3	1.1%	8%
المجموع	278	100%	65.1%

جدول رقم (6): يوضح لنا نتائج التحليل فيما يتعلق بالوزن النسبي للفنون الأدبية والإبداعية المختلفة.

ويوضح هذا الجدول رقم (6) التوزيع النسبي لمجمل كل فن أدبي إبداعي، بالنسبة للأدب وبالنسبة لمجمل تكرارات العينة، ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- الاهتمام الأصيل والمتأصل، والعميق الجنور بظهر تراث للجزيرة العربية،

ألا وهو الشعر العربي الأصيل، الذي كانت تكراراته في القمة 92 تكرار بنسبة ثلث العينة الأدبية (33.1%)، وبنسبة تزيد عن خمس اتجاهات النشر.

ويحضرني هنا خاطر لابد من تسجيله، أنه رغم أن حركة النشر في مصر عالية إلا أن الشاعر هناك لابد وأن يطبع الديوان على نفقته الخاصة (إن استطاع) نظراً لعدم رغبة الناشرين (في أغلب الجهات) في نشر الشعر أساساً، لأنهم يدعون أن لا قراء له اليوم، وهذا الاتجاه في الأدب العربي السعودي اتجه محمود لأن الشعر لغة العربية وإبداعها الأول ومن لا يتنوق الشعر من المستحيل اتقان اللغة العربية، ويتضح أن أغلب اتجاهات النشر كانت في الشعر ودواوين الشعر، مع استبعاد الدراسات الشعرية لوجه فني وهو الدراسات الأدبية. فالاهتمام يبدو أصيلاً بالشعر العربي بين أبناء المملكة العربية السعودية منيت الشعر العربي ومسقط رأس اللغة العربية.

- المقال الاجتماعي والأدبي جاء في المركز الثاني بتكرارات عددها 43 تكراراً، ويتوزع نسبياً أدبي 15.5% و 10.1% من العينة يوضح الفترة الأسلوبية واللغوية لأبناء هذا الشعب، والمقال عادة يكتب في الصحف والمجلات، ثم يجمع، وقد تميز المقال العربي السعودي بالقوة والتأثير العميق والبلاغة في التعبير والواقعية، وموقعه في المركز الثاني بين الصنوف والفنون الأدبية يؤكد أهميته في الأدب العربي السعودي.

- والقصة والرواية جاءت مجتمعة بالمركز الثالث، بتكرارات 36، ويتوزع نسبياً أدبي 12.9% ويتوزع نسبياً عام 8.4% على العينة، وهو ما يدحض آراء النقاد غير العرب من عدم تغلغل فن القصة في نفوس السعوديين، وعدم معرفتهم أصول كتابتها، والحقيقة من خلال استعراضنا للأدب العربي السعودي وقراءتنا المتعمقة له أن للقصة مستقبل زاهر في هذا الأدب، وخصوصاً الإبداعات النسائية، وأن نموها ظاهر في ثانيا النشر الأدبي والثقافي.

- ثم تأتي الدراسات الأدبية واللغوية، وهي ما تسمى بتاريخ الأدب ، وهذه الدراسات أتت في مركز متقدم وتتكررات عالية (رغم أن العينة ليست لها جهات أكاديمية)، تؤكد المسيرة التعليمية والعلمية التي تعيشها المملكة العربية السعودية، ومدى تأثير انتشار الجامعات بها، ومدى تأثير الأقسام الأدبية واللغوية على مسيرة تاريخ الأدب، وجاءت الدراسات الأدبية واللغوية بتكرارات 34، ويتوزع نسبي 12.3% بالنسبة للأدب و8% بالنسبة لعينة الدراسة.

- وأتت بعد ذلك كتب النقد الأدبي، بنسبة عالية أيضاً، وهي نسبة غير متوقعة، وتعكس مدى الاهتمام بالتقويم والنقد الذاتي للأدب العربي السعودي في مرحلته الحالية، وجاء النقد الأدبي بتكرارات قدرها 27 تكراراً ، ويتوزع نسبي بالنسبة للأدب 9.7% ويتوزع نسبي عام 6.3%.

- ويأتي بعد ذلك العديد من الفنون الأدبية في مواضعها من التراجم الذاتية التي أوضح البحث نموها وتزايد الاهتمام بها في الفترة الأخيرة، وهي ليست نوع من الترجسية، بل هي نوع من التأريخ الأدبي، ولكن من وجهة نظر كاتبه، ثم محاضرات الأندية وكتبها الإعلامية، ثم الكتب المترجمة التي تعكس الاهتمام بالثقافات الأدبية حولنا، والاهتمام بالعالم الذي نعيشه، وكتب الأطفال التي أتت في ثانيا النشر العام لأن تهامة لديها سلاسل أطفال لعزير ضياء وإسماعيل يعقوب وغيرهم بنحو ما يزيد عن مائة كتاب، ولكنها في سلاسل خاصة بالأطفال، ومادنا قد استبعدنا السلاسل التخصصية، فقد استبعدنا كتب الأطفال التي لا تنشر ضمن السلاسل العامة، ثم يأتي فن المسرحيات وفن الرحلات، وبهما اهتمام متنامي في ذيل قائمة الاهتمامات بالنسبة للنشر العربي السعودي.

- إذاً الفنون الأدبية المختلفة، وفي مقدمتها الشعر العربي الأصيل، تهتم بها مجالات النشر، تهتم بجميعها، طبقاً لوزنها النسبي في المجتمع ، وطبقاً لاهتمامات السعوديين بها، ونلاحظ الاهتمام المتنامي لبعض الفنون من نقد

مضمون الناتج الأدبي السعودي والاتجاهات الأدبية (إساعيل عبدالفتاح عبدالكافي

ومن رحلات ومسرحيات... إلخ، يمسك النظرة الشاملة للمفاهيم الأدبية المتكاملة في المملكة.

ب - التصنيف الفني للفنون والاتجاهات الثقافية:

وهي من حيث مجالات التخصص، ومن حيث التصنيفات الثقافية، نجد أنها في مجملها احتلت 34.9% من اتجاهات النشر، وهي نسبة كبيرة تمسك الاهتمام الأكاديمي والثقافي الذي تميّزه المملكة في المشرّين عاماً الماضي.

ويوضح الجدول رقم 7، هذه الفنون والمجالات الثقافية والاتجاهات التي اهتم بها النشر الثقافي خلال عينة البحث، والتوزيع النسبي بالنسبة للثقافة وبالنسبة لعينة الدراسة لكل فئة من هذه الفئات:

المجال الثقافي	التكرار	التوزيع الثقافي النسبي	توزيع النسبي العام
الدراسات الإسلامية	49	32.8 /	11.5 /
الدراسات التاريخية والجغرافية	30	20.1 /	7 /
الدراسات الاجتماعية	22	14.8 /	5.2 /
الدراسات الاقتصادية والتنمية	16	10.7 /	3.7 /
الدراسات التربوية	12	8.1 /	3.8 /
الدراسات السياسية	8	5.4 /	1.9 /
الدراسات الصحية والطبية	8	5.4 /	1.9 /
الرياضة البدنية	4	2.7 /	9 /
المجموع	149	100 /	34.9 /

جدول رقم (7): يوضح لنا مجمل نتائج الفنون الثقافية والأكاديمية في عينة التحليل ووزنها النسبي لكل من مادة التحليل والمادة الثقافية.

ونلاحظ، على هذا الجدول ما يلي:

- إن الدراسات الإسلامية احتلت قمة الاهتمام الثقافي وهذا أمر طبيعي في

مجتمع عربي إسلامي يعتبر الإسلام مصدر وحيد لشريعته وقوانينه ونظمه، ويتخذ من الإسلام ديناً وشريعة ومنهجاً، خصوصاً وأن هناك بعض الجامعات قد اصطبغت بالصبغة الإسلامية الكاملة، مثل جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ومدن المملكة، وجامعة أم القرى بمكة المكرمة، والجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ومركز أبحاث الاقتصاد الإسلامي بجامعة الملك عبدالعزيز، ومركز الملك فهد للدراسات الإسلامية بالرياض، وكلها ساهمت في إثراء حركة الاهتمام بالدراسات الإسلامية، مما أدى إلى حصولها على هذه المكانة الرفيعة، حيث احتلت ثلث الاتجاهات الثقافية ونحو 11.5% من اتجاهات النشر بالمملكة العربية السعودية.

- وجاءت الدراسات التاريخية والجغرافية المركز الثاني في الاتجاهات الثقافية للنشر السعودي بتوزيع نسبي 20% (أكثر من الخمس) وذلك يرجع أساساً إلى الدراسات التي وضعت للتأريخ لفترة الهامة لإنشاء الدولة السعودية وتاريخ المملكة العربية السعودية ومناطقها المختلفة، وطبيعتها وأقاليمها، وكلها دراسات تساهم في تعميق الوعي بالانتماء القطري عن طريق الزمان والمكان والتعريف بهما.

- ثم جاءت الدراسات الاجتماعية في مجتمع المملكة العربية السعودية وخصائصه السكانية وطباعه وعاداته وسماته الأساسية (إلخ)، في المركز الثالث بتوزيع نسبي 14.8% من مجموع تكرارات واتجاهات النشر الثقافي للأدب العربي السعودي بمعناه العام، وجاءت هذه النسبة المرتفعة للدراسات الاجتماعية لتؤكد على تماسك وتوحد أهداف واتجاهات وفهم المجتمع العربي السعودي وتداخل عناصره الاجتماعية.

- وجاءت الدراسات الاقتصادية والتنموية في المركز الرابع، بتوزيع نسبي قدره 10.7% من اتجاهات النشر السعودي لتواكب حركة التنمية الاقتصادية الضخمة التي تعيشها البلاد والنهضة التنموية التي تخطط لها البلاد من خلال خطط التنمية المتتالية (كل خمس سنوات).

- وجاءت بعد ذلك الدراسات التربوية والتعليمية بتوزيع نسبي 8.1% لتؤكد أهمية التربية في بناء المجتمعات، ثم تلاها الدراسات السياسية بتوزيع نسبي 5.4% لتؤكد ارتباط السياسة السعودية بالسياسة العالمية وموقع السعودية السياسي الهام في قلب العالم، وكذلك أتت الدراسات الطبية والصحية بنفس التوزيع النسبي لتؤكد الاهتمام الذي يلاقه الإنسان السعودي في مجال الصحة العامة، والرعاية الطبية التي تحاول الدولة توفيرها لكل المواطنين، ثم جاءت أخيراً الدراسات الخاصة بالتربية البدنية بتوزيع نسبي قدره 2.7% لتؤكد الاهتمام بالجسم السليم بجانب العقل السليم في هذه البلاد العربية السعودية.

5 - النتائج العامة للدراسة التحليلية:

أثبتت هذه الدراسة السريعة، عبر منهج وأسلوب تحليل المضمون، على وحدة العنوان، بالنسبة لعينة من النشر التي نشرت خلال العقدين السابقين، تبلغ عددها 427 كتاباً منشوراً، أن هناك اتجاهات الاهتمام بالنشر الأدبي العربي السعودي، وأن هناك طفرة حقيقية في اتجاهات الأدب العربي السعودي، تظهر من خلال حركة النشر، وأن أهم هذه الاتجاهات الأدبية تظهر فيما يلي:

1 - إن أغلب المبدعين من الرجال، وإن لم يمنع ذلك من بعض المنافسة لتوهج الأقلام النسائية، وخصوصاً في مجالات القصة القصيرة والدراسات الأدبية، وإن الحركة النسائية السعودية دورها متنامي وتسير في طريقها للحصول على دورها المفوط بها في المستقبل القريب.

ب - إن اتجاهات النشر الأدبي بمفهومه العام قد غلب عليها الطابع الإبداعي الأدبي فاحتل الأدب بمعناه الخاص نحو ثلثي الاتجاهات الأدبية للنشر العام، وهو يعني أن هذه الأرض الطيبة مازالت منبت الإبداع في العالم العربي، وأن الإبداع يغلب فيها عن العلم العام بمعانيه الاجتماعية

والسياسية والاقتصادية... إلخ، وأن الإبداع يحتل الأهمية القصوى في الأدب العربي السعودي، ولم لا...؟ فالشعب العربي السعودي مُبدع بطبيعته منذ القديم.

ج - بالنسبة لاتجاهات النشر عموماً، دون التفريق بين فن أدبي أو علمي أو اجتماعي أو ثقافي، جاء الشعر، وينسبة تزيد عن خمس حجم المينة، في المركز الأول (21.5%)، مما يؤكد التواصل الشعري في منبت الشعر العربي واللغة العربية ومنبت الأدب والإسلام، الجزيرة العربية، في أجيالها الجديدة داخل المملكة العربية السعودية، ثم جاءت الدراسات الإسلامية في المركز الثاني لتعبر عن روح هذا المجتمع ووجهه الإسلامي المشرق عقيدة ومنهاجاً وشريعة، وذلك بتوزيع نسبي عام 11.5%، ثم جاءت كتابة المقال الأدبي والاجتماعي في المركز الثالث بتوزيع نسبي عام 10.1%، فالقصة والرواية العربية السعودية احتلت المركز الرابع بتوزيع نسبي عام 8.4% لتؤكد التفوق العربي السعودي في الفنون الإبداعية الجديدة والمستحدثة في الأدب العربي، ثم جاءت الدراسات الأدبية في المركز الخامس بتوزيع نسبي عام قدره 8%، ثم الدراسات التاريخية والجغرافية بتوزيع نسبي عام قدره 7% فمن النقد الأدبي بتوزيع نسبي عام قدره 6.3%، فالدراسات الاجتماعية بتوزيع نسبي عام قدره 5.2% ثم الدراسات الاقتصادية والتنموية بتوزيع نسبي عام قدره 3.7% فتراجع الشخصيات الأدبية بتوزيع نسبي عام قدره 3.3%، فالمحاضرات والكتب الإعلامية بتوزيع نسبي عام قدره 3%، فالدراسات التربوية ثم الدراسات السياسية والصحية، ثم كتب الأطفال والكتب المترجمة، فالكتب الرياضية والهندية والمسرحيات، وأخيراً كتب الرحلات بتوزيع نسبي عام قدره 8%.

وهكذا، تتضح بعض الاتجاهات الأدبية الهامة من خلال هذا التحليل السريع، للأدب العربي السعودي خلال العشرين عاماً الماضية.

الهواش

(1) راجع في مزايا الكتاب عن بقية الوسائل الإعلامية والثقافية الأخرى، إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، القيم السياسية المتضمنة في كتب الأطفال، رسالة ماجستير في العلوم السياسية، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 1987، من ص 144-196.

(2) مصادر عينة البحث جاءت على النحو التالي: كتب تهامة (الكتاب العربي السعودي ومطبوعات تهامة): راجع: عبدالرحمن المعمر، البرق والبريد والهاتف وصلتها بالحق والأشواق والمواطف، مرجع سابق، ص 93-100، وكتب نادي جدة الأدبي، راجع: عبده خال: حكايات الأطفال، مرجع سابق، ص ص ، ونادي المدينة المنورة ونادي مكة ونادي جيزان الأدبي والثقافي، قائمة مطبوعات مقدمة إلى الممرض الثاني للكتاب والحاسب الآلي، كلية نبع الصناعية 3-11 جمادى الآخرة 1414هـ.

(3) هذا التعريف ليرلسون، وهناك المبدأ من التعاريف منها تعريف دائرة المعارف الدولية للعلوم الاجتماعية «تحليل المضمون هو أحد المناهج أو الاقترابات المستخدمة في دراسة مضمون وسائل الاتصال المكتوبة أو المسموعة بوضع خطة منتظمة تبدأ باختبار العينة من المادة محل التحليل، ثم تصنيفها وتحليلها كمياً وكيفياً»، بينما يرى د. عاطف غيث أن تحليل المضمون هو أداة للبحث تستخدم في وصف وتحليل محتويات المؤلفات أو الأقوال أو الأخبار أو الصور أو الأحاديث العامة أو الرسائل، ويتم ذلك عن طريق تصنيف منظم للمادة موضوع الدراسة، إلى فئات ثم يعبر عنها بصيغ كمية، وتستخدم هذه الطريقة عادة في دراسة مضمون الاتصال، ويعرفه كابلان «يهدف تحليل المحتوى إلى التصنيف الموضوعي الكمي لمضمون معين وذلك في ضوء نظام للفئات صُمم ليغطي بيانات مناسية لفروض محددة خاصة بهذا المضمون». ويعرفه الباحث «أداة من أدوات البحث العلمي يستخدم في العلوم الاجتماعية لجمع البيانات المنظمة والمعبرة عن السلوك البشري، بأي صورة من الصور، وتحليل هذه البيانات بأسلوب علمي منظم وتحقيق يستهدف التحديد الموضوعي لمضمون مادة الاتصال أو التحليل للمظاهرة من حيث الشكل والمضمون وفق تحديد موضوعي للأهداف المتوخاة من هذه الدراسة، ويهدف للوصول إلى تعميمات قوية وواضحة وسهلة التعميم على حالات أخرى متشابهة، بسبب الدقة الإحصائية والعمق في تحليل الظواهر وهناك العديد من الألفاظ المستخدمة في تحليل المضمون، يمكن التعرف عليها في هذه المعالجة، منها فئات التحليل ويقصد بفئات التحليل العناصر الرئيسية أو الثانوية التي يتم وضع وحدات التحليل فيها بكل دقة مثل الكلمة - الموضوع -

القيم، والتي يمكن وضع كل صفة من صفات المحتوى فيها، وتُصنّف على أساس، وينبغي أن تتصف الفئات بعدد من الصفات، منها أن تكون محددة بدقة وشاملة لمختلف الجوانب التي يترصّد إليها الباحث، وأن تتضح الفروق بين هذه الفئات، أما عن وحدات التحليل (فهي التصنيف الشكلي لمادة التحليل من حيث الكلمة أو العنوان أو مقاييس المساحة والزمن).

راجع في ذلك:

- د. صلاح الفوال، *مناهج البحث في العلوم الاجتماعية*، القاهرة، مكتبة غريب، 1982م، ص 135.

- د. يوسف مرزوق، *مدخل إلى علم الاتصال*، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988م، ص 102.

- د. فاروق يوسف أحمد، *مناهج البحث*، دراسات في علم الاجتماع السياسي، المجلد ٧، القاهرة، مكتبة عين شمس، 1978م، ص 149.

- محمد عاطف غيث، *قاموس علم الاجتماع*، القاهرة، هيئة الكتاب، 1982م، ص 88.

- د. رشدي طعيمة، *تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية*، القاهرة، دار الفكر العربي، 1987م، ص 19-18.

- إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، *التعليم وبيت الهوية القومية في مصر*، رسالة دكتوراه في فلسفة العلوم السياسية (غير منشورة)، القاهرة، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 1991م، ص 230-234.



رواية القصص -

قصص الرواية

عباس أمير معارز

المبحث الأول: ما الرواية؟

نرى هل تقدر الرواية أن تحقق فينا
 رغبتنا بأن نقف على ريو عالية وقد على
 قمة جبل لنقول: ها نحن هنا. بعد أن
 نكون قد أشرفنا على المساحات
 والمساحات المحيطة، وراينا كل ما يتخذ
 لنفسه زاوية ما أياً كانت، في هذا الوادي أو ذاك، وعند ذلك المستنقع أو تلك
 البركة، وقد بجوار جذع يابس، أو عند شجرة مثمرة؟ هل تقدر الرواية على
 ذلك؟ وما وسيلتها في جعلنا نتسلق ذلك الجبل دونما شعور بالإعياء أو
 بالضجر ونحن منازل قابمين حيث نحن، فلا جبل ولا قمة، حقيقة وواقعاً؟

لا شك أن محاولة الروائي تحقيق ذلك الهدف أو تلك النية المسبقة هي
 تسلق القمة، تجري في مكان وزمان وبوساطة شخصيات... والذي ما بين
 المكان والزمان والشخصية علائق ووشائج، كذلك التي كانت بين مرتكزات
 وعناصر أو مقومات الحدث في المكان والزمان من قبل محدث، ولكن الذي
 يختلف فيه الرواية وهي موضوع لتبين الحدث بوصفه فعلاً روائياً، هو أنها
 أن تكون فاعل الحدث بعد أن كان وسط الحدث الذي يقوم به الراوي..
 فالرواية منفعل من حيث هي جهة الراوي، وفاعل من حيث هي جهة القارئ،
 بل إن القارئ نفسه حينما تكون الرواية ناجحة وفقاً للمعايير البلاغية له أن
 يكون فاعلاً ومحدثاً متخذاً من المادة الروائية وشكلها الفني وسيلة لذلك
 الفعل، أما الروائي أو الكاتب فهو الآخر منفعل قبل أن يكون فاعلاً وبوساطة
 الرواية.

فالرواية مظهر فني بلاغي لانفعال الكاتب بما هو موجود قبل القص،
 أي بما هو كائن واقعاً لا خيالياً، وما ذاك الكون إلا لأن الروائي إنسان
 اجتماعي، وإذ هو كذلك فإنه موضوع لحدث فعل الآخرين والأشياء فيه..

وهكذا يتبين لنا أن الأطراف جميعاً؛ (الإنسان، الإنسان - الكاتب، الإنسان - القارئ) تمارس لعبة الفعل والانفعال من خلال العمل الروائي الذي من سماته التكوينية، سمة مساحته المكانية والزمانية ثم كثرة مكوناته، وبالمحصلة كثرة مظهرات الحدث الإنساني والمعرفي والجمالي به وفيه ومن خلاله.

الرواية إذاً ليست هي الغاية الكامنة وراء الفعل، إنها الوسط البليغ لحصول الفعل، أو إنها المحمول - الحامل الذي للروائي ثم للمتلقي، أن يحمله بوصفه مظهراً، ويحكمه من عندياته بوصفه ظاهرة.

هإذاً تمكن الفعل الروائي من تحقيق صفته التكوينية بوصفه حاملاً، أو بوصفه زائلاً بلهناً للمتلقي ومن قبل للمؤلف في الواقع بوساطة الخيال، كان العمل الروائي بليفاً، على أن ذلك الزلق ليس زلقاً في الجزئي الثانوي الغفل من تفصيلات الواقع وإنما في الكلي والشمولي الإنساني المشترك، وبما يشبه إطلالة ذلك المستلحق الذي وصل إلى القمة، على ما حوله وما يدور ويجري ويحدث في المساحات القريبة والبعيدة.. تلك الإطلالة التي تبشر الحدث لا لأجل التبشير حسب، بل ليكون الحدث منطلقاً إلى استدعاء مظهرات أخرى للحدث في مخيلة القارئ والمؤلف.. وكان الوسيلة التي تحقق للتبشير الروائي بلاغته بوصفه جامع الحدث مكاناً وزماناً وشخصية، هو الخيال الخلاق، فالخيال إذاً هو المكون، الجامع الذي تتكون به الرواية من حيث هي حبكة وشخصية ووصف، وقبل ذلك من حيث هي موقف من الحياة والواقع. فالرواية إذاً ويقدر ما هي كل ذلك فإنها بناء وتركيب تكويني من خلال اللغة غايته ليس توصيف أو عرض الواقع كما هو حسب، وهذا ما توهره الحكاية المنسوبة خلال القصص، وإنما غايته إعادة بناء الواقع، بل تشييده ثانية من خلال الوصول إلى انحرافات وما يترتب على انحرافات من تشتيت وهدم لكل ما هو قيمي وإنساني. وما الرواية بعد ذلك كله إلا خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو الأخيلة الأخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة ما لنبيين الواقع⁽¹⁾.. وبموجب هذه الحقيقة البلاغية الجامعة للعمل الروائي،

موقفه من الحياة وينتقله لأنموذجها المقترح، عرضه للواقع وإعادة بنائه، ارتكازه على الشخصية والحبكة والوصف والعرض وتكوينه لذلك كله من خلال الشكل.. بموجب هذه الحقيقة الجامعة نمهد النظر في الجامع الإبداعي بعامة، والجامع الشعري بخاصة، ألا وهو جامع الخيال فنرى إلى ذلك الجامع المكوّن من حيث هو مستوى أو نمط إدراكي لمؤلف العمل وقارته وطبيعة العمل المائزة، على أنه مظهر آخر لرجاحة البلاغي وهو يحاول أن يستقرئ تلك العلاقات التكوينية المكنونة فيما بين المظاهر الإبداعية جميعاً، ومنها المظهر الروائي.. وكما اختلفت وتختلف بلاغة الظهور باختلاف القدرة الخيالية شعراً، اختلفت وتختلف بلاغة الظهور باختلاف القدرة الخيالية قصاً.. وبموجب هذا الاختلاف نرى إلى الرواية وهي تتكون منذ القرن السابع عشر والثامن عشر غربياً، ومُنذ ما قبل ذلك عربياً وأن ثمة مسميات أخرى ومظاهر مختلفة، على أنها دوماً كانت بحاجة إلى الخيال الشعري لتولد بعد موت، وليس الذي يستلزمه ذلك الحيال أو الذي هو لزمه إلا ههماً جديداً لطريقة تنفيذ هذا الخيال روائياً^{٢٤}.. ولكن الذي لا بد من الانتباه إليه هو أن ارتكاز الرواية أو انطواء المظهر الروائي على ظاهرة الخيال، لا يعني ميل الرواية، أو رجوعان كلمة الشكل من كفتي الفعل الروائي على حساب النزعة الطبيعية للرواية نحو الواقعي والواقعية.. فالواقعي هو المكون الكامن خلف الشكل الروائي على حساب النزعة الطبيعية للرواية نحو الواقعي والواقعية.. فالواقعي هو المكوّن الكامن خلف الشكل الروائي وليس العكس، وما ارتداد الرواية لفحصها ذاتها الروائية بين الفينة والأخرى من خلال تغيير مظهرها الشكلي أو اللغوي، أي من خلال إعادة النظر في وسائلها السردية، إلا نتيجة طبيعية لارتداد الإنسان على نفسه، وللإنساني والقيمي والوجداني المكنون في صلبه. وليس الذي يترتب على ذلك الارتداد إلا ارتداد الواقع الذي حرفته مسارات الحوادث المادي عن مداراته الكونية.. وهذا ما يدعونا إلى النظر إلى الارتدادات الشكلية الإبداعية بعامة والروائية بخاصة، خاصة تلك التي ينادي بها دعاة التجريب، نظرة حذر وتفحص وتبين، قبل الاعتبار بها والمناداة

بضرورتها.. فالارتدادات الشكلية مزلق من مزلق الخيلة حينما لا تكون منبثقة من صلب الارتدادات الإنسانية والواقعية.. وإذ هي كذلك فإنها معبر سهل جداً لأولئك الذين لا يقدرّون على الإمساك بقراءة بليغة للواقع، فيمدلون إلى تقويله من خلال تقويل الشكل ما لم يقله المعنى الأدبي، أي من خلال تكوين الشكل دونما أخذ بنظر الاعتبار صلة المتكون بالمكون والسطح بالعمق والظاهر بالخفي..

فالرواية لا تعني بالضرورة غموضاً في السرد وتعقيداً في التركيب، وقد تقتضي بلاغة الوصول وما يترتب على تلك البلاغة في الاستقراء، قد تقتضي غموضاً وتعقيداً وتشتيتاً، فإذا جاء الغموض بوصفه مظهراً لعمق القراءة، وإحاطة القارئ بالخفي العميق من مساحات المقروء الظاهرة فلا ضير شرط أن لا يكون الغموض مقصوداً للغموض، فالرواية ليست موثلاً لفعل المؤلف حسب ولا هي موثلاً لتزييف الواقع أكثر مما هو مزيف أصلاً، ولا هي ساحة للعب الأطفال، ولا هي كيمس الدادائيين وقصاصاته الورقية.. وبالنتيجة فإنها ليست التي يريد ما بعد الحداثيين الفريين والتابعين لهم صريباً، من حيث إن الرواية شكل حسب، شكل يحكمه إيقاع الإنشاء اللغوي دون غيره، وبما يعمل على أن يجعل من ذلك الشكل؛ «شبهها» ببنية اللعبة يمكن أن نقوم بها بالإبدال والتبديل»⁽³⁾ ويعيث سيصير الكاتب والشخصية والقارئ جزءاً من لعبة الشكل فهم خاضعون جميعاً لمنطق الكيمس الدادائي، وخيالاته الفاسدة اللاواعية والمجازة عن البناء والفاقة القدرة على التماسك.. وما وسيلة الذي يريده الشكلانيون إلا الخيال «وأصبح الخيال الأداة التي من خلالها يمكن اللعب باحتمال وقوع أو حدوث التجربة، سواء أكان أم لم يكن لها معنى، أو سواء وصفت أم لم توصف بالواقعية»⁽⁴⁾.

الشكل الروائي ممثلاً ببنائاته اللامنظمة واللامرجعية المكانية والزمانية الواقعية، ورمزيته وأسطورية وحداته الدلالية، وفزيقيته، دليل بلاغي على أن لا رواية بليغة خلفه، ثم لا فعلاً روائياً مكوناً له، فهو لا يعمل

إلا إلى وعلى ذاته دونما قدرة على استمقاء ما يكمن في العمق من تلك الذات من إمكانيات رؤية بليغة، سددت عليها الحجب حسية صاحبها وفوضويته، ثم عجزه التام عن الإمساك بقضيته، وإذ هو كذلك فإنه عاجز عن إعادة بناء ذاته، وبالمحصلة فهو عاجز عن إعادة بناء الواقع المعيش، لأنه أصلاً لا يمكن أن يكون إلا الطرف المتكون لا الطرف المكوّن من طرفي الحدث الروائي.

نعم قد لا يتسابق المظهر مع الظاهرة، ونعم قد ينهي أحد الطرفين الآخر، ونعم قد يثبت الأول ويتحرك الثاني.. نعم وارد، بل واجب كل ذلك حينما نمرض ذلك كله على العلاقة فيما بين البنية أو الموضوع المحمول الحكائي، والبنية أو الوسيلة الحاملة المردية أو الشكلية.. فالرواية ليست مستودعاً للوقائع، فهي ليست توثيقاً تاريخياً ولا يمكن لها أن تكون كذلك، وإن قصصت الواقع فإنها لا تتقصى الواقع من حيث هو، إنها تتقصى آثاره، وهرق كبير بين صاحب الأثر والأثر. ما الأثر إلا الظاهرة المتعجبة التي بها حاجة إلى سياسة إدراك جمالي بليغ، ولأن الظواهر لا تكون متعجبة وراء مظهر خادع؛ فإنها بالتالي تحتاج إلى نشاط هيرمونطيقى (٠٠) أي نشاط يقوم على التفسير (٠٠) وهو يقع على عاتق الموجود البشري الذي يحاول فهم الوجود من خلال فهم الوجود نفسه^(٥)، وهي ضوء ذلك نرى إلى المؤلف ثم نرى إلى القارئ، على أنهما الموجود البشري الذي يفتر الوجود الروائي، سواء هي الواقع من خلال المؤلف أم هي العمل من خلال القارئ.. وما الشكل إلا موئل للتفسير، فالشكل الروائي لا يمكن أن يكون بليغاً حينما يكون مكشوفاً، إنه دعوة للكشف والاستكشاف وكذلك هو الحال مع المصطلح البلاغي.. فالشكل وكذلك المصطلح البلاغي مشروع حرية قصوى، ولكن الحرية غير الفوضى، وبلاغة الحرية هي أن تكون الحرية منبثقة من صلب القيد، فالمصطلح البلاغي منبثق من صلب النظام الكوني ممثلاً بالنص الكريم، ولا بد للشكل الإبداعي أياً كان تمظهره أن يتوسم هذه البلاغة، وإلا فإنه سينهاكت تماماً.

أما أن تظل الرواية ما بعد الحداثوية، أو التجريبية بعمامة تتحرك حول بدايتها بدلاً من أن تتجه إلى نهايتها. لأن الرواية التجريبية تتحرك نحو بدايتها لتلاصق خلودها⁽⁶⁾، وهي تقصد من وراء ذلك إلى إعادة النظام الواقعي إلى حالة الفوضى الأولى والبالغة⁽⁷⁾، والهدف من وراء ذلك؛ لا يقل عن المسير والاستنفاد الكاملين والتهالين لجوهر شكل روائي معين وجعله صديق الجندى لكل من يحاول استتماله من بعده⁽⁸⁾.. فهذا مما لا يمتلك الوعي به الناقد الغربي قبل الكاتب، أو أنه ليمتلك الوعي بسفسطته، ولكنه يسمى من ورائه إلى ما هو أصلاً متكون به، ممثلاً بذلك البريق الخليبي الذي تهرق به سماء العلم التجريبي الغربي، والذي ثبت خواؤه، ويانت خابته بعد منجزات أمثال هيزنبرج في علم الفيزياء، ومن ثم بعد عود نظرية المعرفة الغربية إلى القول بالميتافيزيقيا، ثم إلى القول ببلاغة التفكير الفهبي الديني خاصة بعد أن هوضت فلسفة العلم المعاصرة أركان الوضعية التقليدية.. وهذا ما ستبين آثاره بعد حين، أي بعد انطفاء البريق الخليبي لنصوص ما بعد الحداثة، ولهمس أمر هذا الانطفاء ببعيد، لأن المنجز الإبداعي الغربي ومقابله النقدي ولهد المنجز الفلسفي وأنموذجه العلمي الفيزيائي المثل، دون الإحائي.

فالذي نراه أن الذي ما بين البداية والنهاية مواجهة بلاغية لا بد من اعتبارها في العمل الإبداعي وخاصة العمل الروائي.. والذي تقتضيه تلك المواجهة هو أن تكون البداية كائنة في صلب النهاية وبالعكس، مع فارق جهة المكون المتكون، حيث الجهة الأولى هي جهة المكون والجهة الثانية جهة المتكون.. فالبداية الروائية هي المختفي والعميق الذي لا يظهر أبداً، لأنها أصلاً الحدث الذي مضى وانقضى، وما العمل الروائي إلا بدء النهاية، وما تمظهرات الشكل الروائي جميعاً ومنذ اللحظة الأولى للبناء الروائي إلا تهيئة لتتبع آثار تلك البداية التي كانت.. فالعمل الروائي يتصاعده الدرامي ويتنامي صراعاته وأحداثه يشكل نهايته، ولا يتحرك في دائرة بدايته، فإن بقي كذلك استنفد مقوماته ولم يجد ما يقوله، وما حجمه الكمي - عدد أوراقه - إلا

حمل كاذب، وما فعله الروائي إلا فعل سطحي يتحرك ضمن مساحة ما هو جزئي، دون ما هو علمي مترابط... أما تشظية الحدث الروائي فواردة جداً، الورد الذي نرى إلى بلاغته المنحازة، حينما يكون ذلك التشظي تفريقاً للحدث على الشخصيات أو تفريقاً للشخصية على الأحداث، أو تفريق هذا وذاك على المكان والزمان، فيخلق كل مظهر من مظاهر التفريق حدثه وتعبير كل شخصية عن موقفها وجهة نظرها بالحدث الواحد ويعبره مطلقاً. ولكن التمييز لا بد أن يخلص إلى نهاية في كل مرة من مرات التفريق. وبالإلصاق إلى النهايات المتحققة المنجزة من قبل المؤلف أو المحققة والمنجزة من قبل القارئ يخلص العمل إلى نهايته، ولن يعود أبداً إلى بدايته، لأن العمل المتكون من حيث هو شروع إلى نهايته، يختلف عن بدايته، فالعمل الروائي يحاول أن يقف على نقطة البداية ليقول، وليست البداية عنية إلا بالقدر الذي تكون فيه البداية وسيلة لقوله، أي وسيلة لاختلافه ومفارقته من حيث هي موقف من الحياة والأشياء، أو من حيث هي شكل فني يعمل على استظهار ذلك الموقف.

الذي يريد المعيار البلاغي من الرواية، هو أن تتهك سطوح الأشياء إذا كانت تلك السطوح قد تصلبت، التصلب الذي يشي بأن لا إمكان لتلين أرضيتها بإنزال الماء عليها من غيمة حبلى بالماء، فلا جدوى لمطر في صخر أو على صخر، فإن كان ثمة لين خلف تلك الصخور الكأداء وبين ثاياها فلا بد من المطر، بل يتوجب الاستمطار، وإلا فيجب تليين التربة الروائية من خلال الانتهاك الكلي، أي انتهاك الوايل من المطر، فإذا حدث ذلك الوايل فلا تربة إطلاقاً ولا بناء بل تمهيد تام. وههنا تتعامل التجربة الروائية على أنها (مسودات) النص، التي تتبعها (مبيضات) ويجب على الروائي ممارسة هذا التسويد قبل أي كتابة يسعى بها إلى دار نشر، فإن وصلت الكتابة إلى دار النشر، فيجب أن تصل وهي (مبيضة)، أي فيجب أن تصل وقد عمل فعل الحدث الذي هو فعل المؤلف على تليين تربة الواقع ثم استزراعها، فالمبيضة هي استنبات جديد سمته الأولى والأهم، هي أنه حيوي ومنسجم، وما الحيوية والانسجام، إلا مرحلة ما بعد الاستقرار أو ما بعد مرحلة البلوغ، أي إنه

مرحلة القراءة والبلاغة، وليمت هذه المرحلة الكاتبة دونما ممارسة انتهاك الوعي قبل انتهاك التركيب النحوي للرواية على الورق، أي إنها انتهاك الروائي لنفسه قبل انتهاك لغيره، فإذا تم له انتهاكه لوعيه من خلال الفعل الروائي ممثلاً باختلال التعاقب وإعطاء النهايات في البدايات وحذف النقلات وتجاهل التفصيل المستقيم لحركية الوعي، وإحباط جميع الترابطات الفكرية - اللغوية المكنونة في العقل... إذا تم له كل ذلك وهو ما ينادي به التجريب الروائي ولكن على الورق⁽⁹⁾ لا هي الوعي كما نريد، إذا تم له كل ذلك، ترتب على ذلك الانتقال إلى المرتبة الثانية من مراتب الفعل الروائي، وما هذه المرتبة إلا استخلاص ما وراء تلك التقصيات الإبداعية لمكامن الوعي، ولكن بعد ملاقتها، ولن تلقح دونما تلك الدفقات المقصودة والمسبقة، فإذا لاقحت مراتب الإدراك حسيتها بمقلبتها وعقليتها بوجودانياتها والجميع بغياليها، تبلورت الرؤيا الإبداعية، وشفَّ الشكل الروائي عن رؤيته الشفوف الذي لا تسلبه كشافته النوعية ونسيجه البلاغي ودائريته الزمنية وجمعه المكاني، وجوهية شخصياته. وهاهنا يصير الحيوي سمة الحياة الكاتبة في صفحات الرواية والبادية من عليها، فلا خير في المظهر السردي لتلك الحياة وهو يختلف من حيث اتساقه مع اتساق القصد الحيوي للفعل الروائي، ولا خير فيه وهو لا يقدر على استظهار تلك الحيوانات الكامنة والمكنونة في صلب الواقعي الذي كثيراً ما يقدم لنا شخصياته الطازجة التي تفوق في حيويتها ممثلة بثرأ ما نستخلصه من معانائها وآلامها وانكساراتها، ما يقدمه لنا العمل الروائي وهو يستعين بالخيالي واللاموجود واقعاً.. ومن ثم لا خير فيه وهو لا يتساقط في تناسقه الإبداعية الخاصة مع ما ترجوه فيه شخصياته وأمكنته التي ألفها البصر واعتادت الحاسة في الواقع وما هي كذلك في الحقيقة، ولهذا فإنها تطمح بمبدع ينتشلها من مواتها ليعيد عرضها ثانية، المرض الذي يحقق لها كهنونتها التي لا يقدر الآخرون على لمسها دونما وجود ذلك الروائي الناجح.. فالسردي هو الممارسة التي ستجد لها مسالكها في أرضية الحكاية الواقعية حينما يمتلك الروائي قدرته على

البلوغ، فإذا وجدت لها مماثلها في المتن الحكائي بكل استقامته وميكانيكية حركيته، استجاب لها الحسني ولقح بفرديتها. فالممارسة السردية ممارسة شخصية تماماً، ممارسة حرة تماماً، لها أن تفيد من القوانين المجردة والمفاهيم المستتلة من قبل هذا الناقد أو ذاك، ولكن الإفادة لا تعني الاتباع والاستلال لا يعني القدسية، والتجريد لا يعني التقيد، والذي يعنيه كل ذلك هو ممارسة الحرية بعد الوعي بالتقيد ومعالجته، وإلا كيف يقدر المبدع أن يستظهر معاناة الآخرين وهمومهم وآلامهم وعذاباتهم دونما أن يمارس هو، أو دونما أن يتعشق هو أدنى درجات تلك المعاناة، من خلال الوعي بالتقيد والانطلاق منه.. ثم معاذاً.. يريد المبدع أن يتحرر إن لم يكن ثمة قيد ينطلق منه في كل مرة من مرات الكتابة، وإلى أي حرية يدعو، إن لم يكن يدعو إلى ما بعد الحرية أي إلى الفوضى والتمشي والتدمير واللاأدرية التي خلفتها حتميات المادة الفيزيائية ومنطقها، مما غاب عن بال الكثيرين من نقادنا، قبل المبدعين.

أما أن تصير الممارسة السردية هي الحدث والمحدث، وهي الوسيلة والغاية وهي الأول والأخير وهي البلاغة وبلاغتها، فهذا ما يجعل منها سبباً، ولن تشفع السردية ومنظورها وهم يفصلون بين بنية الشكل وبنية المعنى، لصالح الشكل، ثم يفصلون دراسة السرد عن دراسة الفعل الروائي بكليته.. لن تشفع سردياتهم لأولئك العاجزين عن استخلاص الحيوية بعد الموات والانسجام بعد اللانسجام.. أما أن يقول من يقول أن اللانسجام الذي على ورق الرواية يخلق انسجامه لدى القارئ، فنقول، إن الذي يخلقه حينها ليس إلا لذات حسية طارئة ممومة موهمة، إن الذي خلف البرق غيمة مكتنزة بالحياة، وليس ثمة غيمة ولا اكتناز.. ويظل القارئ البليغ به حاجة إلى أن يخلق هو لا انسجامه الخاص، ثم يستخلص انسجاماً، ولا بد له من أرضية بها حاجة إلى فعله القرائي، فإن لم يكن ثمة انسجام فلا أرضية بالمرّة كيما تستدعي فيه تحريك وعيه واستشراف ما وراء العمل استشراف الصاعد نحو القمة.

لا بد للمؤرد أن يرى إلى كل مكون من مكونات الأرضية الروائية مكانها وزمانها وشخصياتها وأحداثها وحيكها، وبدايتها، عرضها وحلولها.. على أن كل مكون من تلك المكونات وجه لغيره، فعمل على أن يربط بين المكان والزمان، والمكان والزمان والشخصية، والشخصية والحدث، والزمان والشخصية والشخصية والحدث.. وهكذا بحيث لا تتيق الشخصية الروائية على صفحة ما من صفحاتها إلا وثمة مكان يعادلها تماماً.. فلا بلاغة للشخصية المهزوزة حينما تتيق من صلب مكان مقدس، إلا إذا كان الفعل الروائي بمجمله ووفقاً لقصدية مؤلفه، يريد أن يخلق بنية مفارقة يتطلبها الفعل الروائي بمجمله.. ولا بلاغة لحدث إلا وذلك الحدث يصلح لأن يكون بديلاً للشخصية، ولا بلاغة لزمان إلا والزمان يصلح أن يكون طبق الشخصية، فإذا كانت الشخصية مسطحة جاء الزمان مستقيماً رتيباً متراخياً، وإذا كانت الشخصية متنامية دائرية فاعلة جاء الزمان دائرياً دافقاً سريعاً، يوجب على الروائي والقارئ معاً أن يتخليا عن مطالبية الفعل الروائي البالغ بالتأني الزمني والتنظيمية لحركة الزمن دونما اختصار واختزال وقذف للماضي في المستقبل وللمستقبل في الماضي، فلا استقامة للزمن، معثلة بالماضي يتيمه الحاضر، يتيمه المستقبل، وإنما البلاغة حينها، أن يكون الزمان دالاً على الشخصية وهي تستحضر الأزمان جميعاً في لحظة واحدة، لا من حيث هي ذات مجسدة، بل من حيث هي بؤرة وعي تصلح أن تلمع أو تقدح أو تتألق في هذا المكان أو ذاك وهي تلك الشخصية أو غيرها ومن خلال ذلك الحدث وصنوه، بغض النظر عن موقف المؤلف من الشخصية كأن يكون متعاطفاً معها أو كارهها، محملاً لها ومقولاً لها ومتمظهِراً بها، أو متمظهِراً بغيرها... وهكذا بالنسبة إلى المكونات جميعاً، بحيث يصلح المكون أن يصير مكوناً لغيره، ومتكوناً بغيره.. ولا بلاغة إطلاقاً للتضحية بمنصر من العناصر الرئيسية السابقة للرواية، فالتضحية بمنصر ما من العناصر تعني التضحية بوجه من وجوه القوة الفاعلة أو المحركة للشكل السردى، ثم التضحية بمظهر من مظاهر التجلي الرؤيوي.. وإتنا وبالعكس تماماً مما ينق به الشكلائيون

وتابعوهم، تنادي وتتمنى على الروائي أن يضيف إلى عناصر الرواية السابقة عنصراً أو عنصرين أو أكثر، مما يعمل على ثراء رصيدها البلاغي... فالعنصر الروائي أي عنصر ذو وجهين فاعلين، أما الوجه الأول فيتحرك من حيث المكنون والكامن الرؤيوي، وأما الوجه الثاني فيتحرك من حيث السطح السرد، فالعنصر الروائي أي عنصر، هو حاصل لقاء إبداعي وملاحقة بليغة للرؤيا بالسرد وللسرد بالرؤيا؛ وفق الخطاطة الآتية:



فكيف للمبدع البليغ بعد ذلك أن يضيحي برصيده البلاغي فيما تقضي البلاغة بتميمته.

نعم على الرواية أن تتخطى عن انغلاقاتها على نفسها، ونعم عليها أن تهيد من تقنيات الفنون الإبداعية القريبة والبعيدة، نعم عليها أن تستثمر المستخلص الشمولي للفلسفة، والإرباك الشكلي (الملاماتي) للزمن والحدث والمكان.. الذي تقدمه المسرحية، ونعم عليها أن تستثمر الاستعارة الشعرية المكلفة والمقتصدة لغوياً، ونعم عليها أن تستثمر الاكتزاز والوحدة اللذين تقدمهما القصة، ونعم عليها أن تستثمر التخطيط اللوني (الحواسي) الذي يقدمه الفن التشكيلي، ونعم عليها أن تستثمر المونتاج التلفازي والمسمي، ونعم عليها أن تستثمر التوزيع الإيقاعي الذي تقدمه الموسيقى، (السفوفونية)... إلخ، ولكن الذي عليها أن لا تنساه، هو أنها بلاغة الواقع والواقعة، فالروائي يقدم لنا أحداثاً تشبه أحداث حياتنا اليومية، ويحاول أن يضيف عليها مظهر الواقع بقدر ما يستطيع، مما قد يصل به إلى درجة الخداع⁽¹⁰⁾.. ومن ثم، فلا بد للروائي أن يكون أميناً الأمانة الفنية لا الأمانة التاريخية في عرض ذلك الواقع علينا، فإنه في اللحظة التي يضع فيها الكاتب كلمة «رواية» على غلاف كتابه، فإنه يعلن أن من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويها، وأن اقتناعنا بشخصياته يقتصر على ما يرويها لنا

عنها، حتى لو كانت موجودة في الواقع⁽¹¹⁾، وعلى الروائي أن يسعى جاهداً إلى إقناعنا بمصداقيته ثم إمتاعنا، ومن بعد تحرير وعينا من تحجره، وإطلاق مشاعرنا من معتقلاتها، وأخيراً لابد له من جعلنا نشاركه خوض تجربته في بحثه البلاغي، عمّا وراء المظاهر، فليس ثمة فصل للبحث عن المبحوث عنه، ولقد ورد في المعجم العربي وهو يتابع حركية المادة اللغوية (سرد)، والمُسرَد: الحَقُّ، والتقدير في السرد: هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً فيقصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيثقل أو ينخلع.. اجعله على القصد وقدر الحاجة⁽¹²⁾.

فعلى القصد وقدر الحاجة تلك العلاقة الكائنة بين السرد من حيث هو كهيبة عرض، والسرد من حيث هو موضوع، وإلا فلا بلاغة. فالرواية بحث بليغ، ويجب النظر إليها من قبل كاتبها وقارئها وناقدها، بوصفها بحثاً كما يرى أحد النقاد الغربيين البلغاء حقاً⁽¹³⁾، وإذ هي كذلك فإنها لابد أن تحرص على توضيح نفسها التوضيح الجمالي لا التوضيح العلمي، أما أن لا تقدر الرواية على ذلك، فذلك دليل على أن الوعي الروائي لمؤلفها وعي عاجز حقاً عن القدرة على قراءة ذاته من خلال استقراء مكونات تلك الذات، ومن ثم إقراءها.. وهاهنا يقدم لنا الشكل الروائي صورة للواقع «تناقض بشكل صارخ الواقع الذي اعتمدت عليه»⁽¹⁴⁾، وما تقديمها الصارخ هذا إلا دليل على عدم قدرتها على جعل الواقع مكوناً لتكونها.

الهوامش

- (1) مالكولم براد بري، الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996: ص 11.
- (2) المصدر السابق: ص 9-10.
- (3) المصدر السابق: ص 15.
- (4) نفسه.
- (5) سميد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال، الظاهرانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1412هـ - 1992م: ص 81.
- (6) جون هالبرن، نظرية الرواية (مقالات جديدة)، ترجمة محيي الدين صبيحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - 1981: ص 151.
- (7) نفسه.
- (8) نفسه.
- (9) المصدر السابق: ص 150.
- (10) الرواية اليوم: ص 43.
- (11) المصدر السابق: ص 44.
- (12) لسان العرب، مادة (مرد).
- (13) انظر الرواية اليوم: ص 43.
- (14) نفسه: ص 47.



حكاية سدحارة



صندوق نور الدين

11

● يندرج كتاب «عبدالله الغدامي»: «حكاية سحارة»، في السياق الذي دأب المؤلف على الخوض فيه، خاصة في التجربة الأخيرة: «المرأة واللغة»، بجزئيه.. على أن اللافت في «حكاية سحارة» كونه يرسم صورة أخرى لـ «الغدامي» هي بالضبط صورة المبدع.. وقلة هم على امتداد الوطن العربي من زاوجوا بين كتابة النقد والإبداع، بتفوق سام.

12

● اختار «الغدامي» لهذا الكتاب الجديد ما سماه بـ «تكاذيب الأعراب». وهو مبحث تناول بالدرس والتحليل في كتابه النقدي: «التصيدة والنص المضاد»، من خلال «جماليات الكذب»، حيث دعا إلى تجنيس هذا الباب. في «حكاية سحارة» نجده يمود إليه مبدعاً لا ناقداً.. أقول عاد لهُؤُوس الجنم تأسيساً من هذا الباب، وفق الإشارة إلى كتاب «مرآة الضمير الحديث» لـ «طه حسين»، حيث ينسب المؤلف لـ «الجاحظ» ما ليس له، في نوع من التخييل القاصد.

«... ولقد أبدع طه حسين في هذا الكتاب حيث كتب رسائل جميلة ومعبرة فيها وجدان عميق وتأنق بهياتي ساحر في فن الإنشاء والترسل...»
(ص/ 10).

13

● إن السحارة بمثابة صندوق تجمع فيه الحاجيات على تباينها

واختلافها.. فقد تكون البسة، وثائق، كتباً، وغيرها من ثمين الأشياء.. لذلك فإن حكاية السحارة هي هذا المؤلف، يجدر أن تؤخذ من حيث كونها مصدر التخييل ومنبعه.. والمؤلف لا يعمل إلا على التقلب فيها، وقراءة ذلك، وبالتالي إمدادنا به.

على أن نوعية التلقي بالنسبة إلينا وللمؤلف، تحدد في كون (المادة) حكايات (حكوي)، مادام الرهان في تلقي الحكاية يتأطر في نوعية الوعي بها كتخييل، وليس كواقع، يفترض تصديقه.. فالحكاية هي شجرة أنساب النوع أو الجنس، بمثابة أصل تفرعت عنه القصة والرواية، كجنسَيْن متداولَيْن وليس العكس، حيث إن للرواية حكاية تعمل على قولها وإنتاجها، وللقصة ذات التوجه.. والأجناس الثلاثة تتوحد في بعد الخيال والتخييل.

في ضوء هذا، اعتبر «حكاية سحارة»، حكاية مؤلفة تأليفاً إبداعياً، بغض النظر عن القيمة الأدبية والروح الإبداعية.

... وهي هذه المخيلة عثرت على (مضيلة) قديمة وجدت فيها مخطوطات من الأوراق القديمة والمخطوطات وشرعت أنظر فيها وأقلب في صفحاتها فوجدت فيها طرائف من الكتابات وبعض الملاحظات والملاحظات التي كان صاحب (الشنطة) يكتبها ثم يلقيها في سحارته هذه... (ص/ 10).

14

1 • بيد أن السؤال الذي يثيره كتاب «حكاية سحارة» والمندرج تحت باب «تكاذيب الأعراب»: إلى أي مدى تستمد الأجناس بعد موتها، إن كانت بالفعل أجناساً؟ إن من يتأمل وضعية الأنواع الأدبية، يقف في مستوى التداول على أنواع انتهت ولم يعد تمت مَن يمارس التأليف في بابها إلا في الأندر النادر: حالة المقامة مثلاً، شعر النقائض، وإلى حد ما فن الخطابة في بعده

الأدبي الصرف، لا المقصد الديني أو السهامي.. هذه الأنواع، انمحت كوجود ذاتي مستقل، إلا أنها (قد) تنوب هي أنواع أخرى، كالقصة والرواية، والمسرحية بالتوظيف القصدي فقط.. وخاصة في جنس الرواية المفتوح، والذي يعد غير مكتمل لقابليته احتواء واستيعاب أكثر من نوع.. ويحق التمثيل في هذا المقام بالروايات الموظفة للأشكال الأسلوبية التراثية، نحو ما طالعنا به الروائيون: «جمال الغيطاني»، «يحيى الطاهر عبدالله»، و«إميل حبيبي».

2 • لكن، في الحالة التي يكون فيها الجنس مفرداً، كيف يتأني تداوله وتلقيه؟ وهو حال باب «تكاذيب الأعراب» في سياق التداول الراهن.

من المتعارف عليه أن الأنواع توجد ضمن نسق منهجي موضوعي شبه صارم.. فالوجود، يتحقق التواضع بشأنه بين المؤلف والقارئ.. الأول يحدد مجال إبداعه، والثاني يستقبل في ضوء ما تم تحديده.. هذا الميثاق، يمسوغ إمكان الإمام بالحدود الشكلية البنائية، وإن كانت رُوعيت أم العكس.. فأكثر من روائي يكتب في جنس الرواية، ولكن الأعمال الروائية التي هي كذلك قليلة، وكان الراحل «جبرا إبراهيم جبرا» يعتبر الروائيين العرب تسعة فقط.

في ضوء هذا، وبالاحتكام للراهن، فإن «الغذامي»، ينجز وينتج معناه ومقصده، انطلاقاً من جنس مفرد لا امتدادات له في الحاضر.. بمعنى آخر، إنه يكتب فيما لا يكتب فيه غيره، ولعل هذا المسار سيخلق قلق التلقي وصعوبة التفسير والتأويل.. ذلك أن تحديد الميثاق، يؤهل لكفاية الإنجاز النقدي، مادام النوع يقود إلى تفسير النوع المندرج في شبكة من الأنواع لها ما يوحد فيما بينها.

من هنا نعتبر بأن «حكاية سحارة» في الراهن، والمجنس تحت «تكاذيب الأعراب»، لهم له ما يفسر مقصديته، إذا ما علمنا بأن «مرآة الضمير الحديث» لـ «طه حسين»، لم يُسَق تحت ذات التحديد، ولئن كان المسمى لا يمكن الاسترشاد إليه، إلا وفق المقارنة بين «حكاية سحارة» و«مرآة الضمير الحديث».

15

● إن المادة المشتغل عليها في هذه التكاذيب، تتفرد بغامضة التنوع، مادامت غير منتظمة في مسار معنوي واحد.. واختارت للتأطير الحكاية بهدف إنتاج معناها.. لذلك نجد منها تقريرين: واحد عن ديوان أعد للنشر، وثان عن رسالة دكتوراه.. فهما أعطيت الهيمنة لمادة زواجت بين شخصيتين: المعلم مسمود، والتلميذ سمير.. وهي أقرب إلي الطابع السهري منها إلى غيره.. علماً أن المخيلة هي ما ينسج المادة وتحيلها لا واقعية، إن لم أقل سهرالية، كما هو الحال في حكاية سحارة طلعت (ص/ 28).. وترد في البعض من هذه التكاذيب، وعددها (26 حكاية)، شخصيات كتاب وأدباء قدامى، يتم النسج عليها، وفق منطق تغييلي.

على أن من الملاحظات التي يحق إبدائها على مستوى الصيغة:

● كون بعض الحكايات تتفرد بعناوين، وأحياناً بتقديمات عن مؤداه.

● إعادة بعض البدايات على ذات الإيقاع السابق، نحو ما نرى في الحكاية (14) والحكاية (19):

بعد أن نشرت الحلقة الماضية تلقيت مكالمات هاتفية مفاجئة من الشاب (سمير) تلميذ المعلم مسمود ومريده الأثير، وقد قال سمير إنه يهاتفني ليبلغني بأمر أستاذه بعد حادثة لقائه مع ناظر المدرسة في المختبر الصوتي في المدرسة.. (ص/ 68).

وما إن نشرت الحلقة الثامنة عشرة حول مرض (الاختلاف) حتى صرت ألقى مكالمات هاتفية من شخص يشير إلى نفسه على أنه هو مسمود ابن عبد القيوم، وكان ينكر ذلك في كل مرة استعمل فيها هاتفي المنزلي.. (ص/ 89).

● اعتماد الربط بين حكاية وأخرى، عن طريق الإرجاء في القول والحكي، وهو المعتمد في المحكمات التراثية القديمة:

«... وهي الفصل القادم سأعرض تقريراً آخر عن أطروحة دكتوراه - إن شاء الله...» (ص/ 18).

«... ولقد وعنتني سمير بأن يطلعتني على المخطوطة وسمح لي بأن أنقل منها نتفاً من حكايات القوم وأنشرها بلإن منه وهذا ما سأفعله إن شاء الله...» (ص/ 119).

ويورد في نهاية (الجزء الأول) من «حكاية سحارة» التالي:

«هذا ما أمكنتني نقله من أوراق السحارة، ولملي أتمكن من نقل المزيد في جزء ثان يتلو هذا الكتاب، - إن شاء الله -...» (ص/ 124).

إن المادة المستجلاة، توضح - كما سلف - طابع التنوع، على اعتبار أن الهدف من حكاية سحارة ليمس المادة هي ذاتها، وإنما صناعتها من أجل تأسيس جنس في باب هو: باب تكاذيب الأعراب.



شعر الماغوط في هنوء

المنهج السيميولوجي

فائز العراقي

أصبح من البديهي القول بأن النص هو الذي يفرض منهجه النقدي، وأدواته المفاهيمية النقدية، وانطلاقاً من ذلك يمكن التأكيد على أن بعض قصائد وأشعار الماغوط يمكن دراستها في ضوء هذا المنهج النقدي الحديث.

أما البعض الآخر فيمكن دراستها وفق مناهج نقدية أخرى، سواء تلك التي تدرس النص من خارجه: كالاجتماعي (السوسيولوجي)، والنفسي (السايكولوجي)، والفكري (الأيديولوجي)، والتاريخي. أو المناهج الحديثة التي تدرس النص من داخله: كالبنوي، واللساني، والسيميولوجي، والتفكيكي.

وقبل الخوض في دراسة شعر الماغوط دراسة تطبيقية في ضوء المنهج المذكور، ينبغي تحديد بعض المصطلحات النظرية والأدوات المفاهيمية النقدية التي تهم دراستنا هذه.

فعلم «السيمياء»: هو علم الدلالة، أو السيمياء هو علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها، ويعد من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد، وهو امتداد للأكسنية وتطوير لها، لأنه يعتمد عليها أصلاً، ويهتم علم الدلالة بدراسة أنظمة العلامات واللفات... إلخ، هذا التحديد يجعل اللغة جزءاً منه، وقد كان سوسر أول من حاول تحديد السيمياء بقوله: «إنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية»⁽¹⁾.

وأهمية هذا المنهج النقدي السيميائي تكمن في أنه يساعدنا على كشف الدلالات والمعاني الخبيثة، المضمرة، والمستترة في النص، وكشف وتحليل البنية العميقة أو (العمودية) للنص، التي تركز على (المعنى التواصلية) أو (المعنى المصاحب) كما تكمن أهميته في أنه يمنح المثقفي والناقد إمكانية تأويل النص وقراءته قراءة تمثدية متنوعة، وحسب رأي الناقد الدكتور خليل

الموسى، فإن «الشعر العربي الحديث - عموماً - هو نص مفتوح متعدد الدلالة، أما الشعر القديم فهو نص مفلق أحادي الدلالة...»⁽²⁾.

وحول أهمية النقد السيميائي يقول الناقد العربي السوري محمد عزّام: «لا يكتفي النقد السيميائي بتحليل البنية الأفقية للنص، وإنما يلجأ أيضاً، إلى تحليل البنية العمودية للنص، وذلك من خلال البحث عن (المعنى التواصلية) أو (المعنى المصاحب) وهو ما يعطيه الأديب للنص، والتفسير السيميائي يستهدف هذا المعنى الذي يختلف باختلاف النقاد والقراء، ذلك أن القارئ حسب بارت، ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً وهو مجموعة من النصوص الذاتية والموضوعية...»⁽³⁾.

وعن المعنى «الاصطلاحي» والمعنى «المصاحب» يورد محمد عزّام في كتابه: «النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب»، بعض الآراء للتمييز بينهما: فالمعنى الاصطلاحي تكون فيه المدلولات مترابطة ترابطاً إجبارياً، أما «المصاحب» فتكون الدلالات فيه مترابطة ترابطاً حراً، وتوجد المجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى المادي أو يطلب معنى مساعداً، والمعنى المصاحب صورة من (المعنى الاصطلاحي)، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير.

وعلم العلامات لا يبحث عن الحقيقة الذاتية، بل يحاول أن يبرز السنن الموجودة في نسيج النص، ومن بينها المعنى المصاحب، ونظراً لأن المعنى الأول، فإنه يتطلب مزيداً من الانتباه من قبل المتلقي. فعندما يرى المتلقي مثلاً ميزاناً - في محيط ثقافي معين وفترة معينة - يُنسب إليه توأ معنى العدالة، دون أن يمر بالمعنى الأول للميزان كأداة لوزن الأشياء...»⁽⁴⁾.

وإذا انتقلنا إلى المجال التطبيقي فيمكن القول بأن عملية البحث عن «المعنى المصاحب» أو استجلاب العناصر الغائبة ليست هينة فإنها تحتاج إلى تركيز شديد وذائقة نقدية عالية قادرة على فعل ذلك وهو ما أكدّه شولز، يقول عبدالله الغدامي حول ذلك مورداً الشرطين اللذين تحدث عنهما شولز:

«وأخيراً نجد مفهوم الاعتباطية وما نتج عنه من إطلاق قيد الإشارة تقوم كأخطر مما قدمته السيميولوجية ويتأسس عنه مبدأ «القراءة السيميولوجية» للنص التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدتها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فمالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ويصير القارئ المدرب هو صانع النص، ولذلك شرطان يقترحهما، هما:

1 - لكي نقرأ النص لابد أن نعرف تعاليد الجنسسية (أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص).

2 - لابد أن يكون لنا مهارات ثقافية تمكنا من جلب العناصر الغائبة....»⁽⁵⁾.

لنقرأ للماغوط هذا المقطع الشعري من قصيدته «حزن في ضوء القمر» ونحاول اكتشاف «المعنى المصاحب» فيه، أو استجلاب العناصر الغائبة، والكشف عن المعاني الخفية، أو المستترة في النص:

دايها الريح المقبل من عينيها

أيها الكتاري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها

قصيدة غرام أو طعنة خنجر

فأنا متشرد وجريح

أحب الطر وأنين الأمواج البعيدة

من أعماق النوم أستيقظ

لأفكر بركبة امرأة شهية رأيته ذات يوم

لأعاهر... وأفرض الشعر

قل لحبيبي ليلى

ذات الغم الثمل والقدمين الحريريتين

أنني مريض ومشتاق إليها

إنني الملح آثار أقدام على قلبي»⁽⁶⁾.

المعنى المصطحي الظاهر أو العادي في هذا المقطع الشعري هو الحب، والفراق عن الحبيبة الغائبة: ليلي.

لكن المعنى المصاحب، الخبيء، والمستتر، هو حالة الوجد والهيام التي تصل بالماشق إلى حد المرض، وهو معنى خفي يوحي الشاعر به ولا يصرّح، إن الشاعر هنا لا يتحدث عن سبب مرضه بشكل مباشر، بل نحن نفهمه من سياق النص ومن خلال الطاقة الإيحائية التي تشع داخل نميجته العضوي الحي، وكذلك من خلال استجلاب العناصر الغائبة فيه. إن ما يشير إلى حالة الغياب في بداية المقطع المذكور هو قوله «خذني إليها»، وما يشير إليه (أي الغياب) في نهاية المقطع هو قوله «إنني مريض ومشتاق إليها»، ثم نكتشف في نهاية المقطع معنى خفياً آخر «المعنى المصاحب»، ألا وهو «شدة الألم»، فنقرأ قوله: «قل لحبيبتني ليلي/ ذات الغم الثمل والقدمين الحريريتين/ أنني مريض ومشتاق إليها/ إنني الملح آثار أقدام على قلبي»، إن حالة الوجد والشوق تجعل الذات الشاعرة تعاني من وطأة مرض شديدة الثقل، وكأنه يقول في هذه الصورة الحسية «إنني الملح آثار أقدام على قلبي»، إنني أتعرض لألام شديدة بسبب حالة الوجد والهيام التي قادتنني إليها حالة الغياب والفقدان، وإن وطأة هذه الألام وشدة ثقلها عليه كوطأ أقدام على قلبه، ومن الملاحظ من أن الشاعر استخدم الفعل المضارع «المح» دلالة للتعبير عن الزمنين: الحاضر والمستقبل، إننا إذا إزاء حالة «رؤيا» فالدلالة تقودنا هنا إلى القول بأن الشاعر يتشوق ويستشف حالته المستقبلية النفسية والماطنية من خلال هذه «الرؤيا» والشاعر هنا يكشف عن سمة من أهم سمات القصيدة الحديثة، وذلك كونها قصيدة رؤيا انفتاح على المستقبل.

ومن الملاحظ أيضاً أن الشاعر هنا لم يقل أرى، بل قال: «المح وهو فعل

يدل علي النظرة الخاطفة، وحسب وجهة نظري أن استخدام هذا الفعل أكثر جمالية من استخدام الفعل «أرى» وكأننا إزاء حالة برقية وامضة تدل على مدى حماسة الذات واستجابتها لشرطها الموضوعي، وإذا عدنا إلى خاتمة المقطع الشعري يمكن القول إن الفعل الدرامي للقصيدة يتنامى من خلال جدلية وحركية العناصر الشعرية الداخلية المتفاعلة مع بعضها حاملاً الدلالة التي تتطور وتعرض لعمليات تحويلية واضحة داخل النص، وحسب قراءتنا فإن الدلالة تمر عبر هذه المراحل: الحبيبية ليلى ذات الصفات الجمالية المبهره: هم سكران وقثمان حريريتان، حالة الغياب والفقدان، شدة الشوق والوجد بسبب الفقدان - (وهو معنى مصاحب هنا) - يقود الذات الشاعرة إلى المرض ثم إلى شدة الألم - (وهو معنى مصاحب هنا) -.

ونلاحظ في هذا المقطع أيضاً مدى التماسك الرؤيوي والفني والفكري الذي يشد كافة عناصر **المعمل الشعري**، **والوحدة المعنوية** بأبهى تجلياتها، وهي من أهم الخصائص والسمات التي تميز الحداثة الشعرية بنمطها: شعر التفعيلة، والقصيدة الحرة «قصيدة النثر» وقد اعتبرها كلا الشاعرين: أدونيس وأنسي الحاج من أهم خصائص وسمات النمط الشعري الأخير.

البناء الشعري متين وراسخ في المقطع المذكور، اللاحق يرتبط بالسابق بمعلقة سببية، وحذف أية جملة شعرية يخل بكامل المعمار الشعري، فلو حذفنا هذه الجملة: «إنني مريض ومشتاق إليها» وقرأنا خاتمة المقطع الشعري كالتالي:

«قل لحبيبتي ليلى

ذات الفم الثمل والقدمين الحرييتين

....

إنني ألح آثار أقدام على قلبي».

لاختل كامل المعنى، ولما فهمنا لماذا يعني الشاعر من وقع آثار أقدام على قلبه.

لنأخذ مثلاً تطبيقياً آخر ونقرأ هذا المقطع الشعري الكامل من نفس القصيدة:

دمشق يا عربة السبايا الوردية
وأنا راقد في غريتي
أكتب وأحلم وأرنو إلى المار
من قلب السماء العالية
أسمع وجيب لحملك العاري
عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة
والطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا
ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح
تبدو حزينة كالوداع صفراء كالصل
ورياح البراري الموحشة
تقلل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس
ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي ونرتجف
وخلف أقدامنا المعقوفة
تمضي الرياح والسنابل البرتقالية...
واقتربنا
وفي عينيك الباردتين
تنوح عاصفة من النجوم المهرولة

أيتها العشيقة المتقضنة

ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر

أنت لي

هذا الحنين لك يا حقوده⁽⁷⁾.

المعنى العادي هنا هو عري المدينة - دمشق - في قوله: «أسمع وجيب لحمك العاري»، أما المعنى المصاحب والخفي فهو حالة «التخلف» المركبة التي تعاني منها هذه المدينة التاريخية العظيمة. وهذه الحالة يمكن استشفافها من خلال كامل السياق الشعري، حيث تتضافر العديد من الإشارات الموحية والدالة التي تؤكد على وجودها: الوجوه المختنقة بالسعال، الحزينة والصفراء كالسمل، النواح، والبكاء، والارتجاف، والتقطن. المرض والخوف والجوع ينهك جسد هذه المدينة.

القصيدة كما هو واضح مكتوبة في الخمسينات من القرن العشرين، وهي تؤثر إلى مرحلة سياسية اجتماعية تحدد طبيعة الأوضاع التي كانت تمر بها البلاد حينذاك. يلتفت انتباهنا انتقال الشاعر من الخاص «أسمع» إلى العام «نحن». إلا أن جهود هؤلاء لإنقاذها من حالة التخلف لم تثمر، ويدل على ذلك حالة الفراق، ومع ذلك فالشاعر يظل متشبثاً بحبيبته - دمشق - رغم تقضنها وشيخوختها.

لنعد إلى قوله: «أسمع وجيب لحمك العاري»، يتضافر السمعى والبصري هنا في تشكيل هذه الصورة، وهي صورة حسية مكثزة وثرية، لذلك فهي تفسح المجال لإمكانية التأويل والتعدد الدلالي، كما يمكن قراءتها قراءة متعددة.

هل يمكن إحالة دلالة هذا «العري» إلى مفهوم الاستلاب الفطري؟

ليس ذلك مستحيلاً أمام النشاط التخيلي للإنسان، فيمكن أن يتخيل أحد القراء هذه المدينة على هيئة امرأة

وبالرغم من أنني أرى أن هذه «الدلالة» بعيدة، وأن خيالاً «متطرفاً» - إذا جاز التعبير - هو وحده القادر على تصور مثل هذا المعنى، لاسيما وأن السياق الشعري، وخاصة الجملة الشعرية اللاحقة: «عشرون عاماً ونحن ندى أبوابك الصلدة» توحى بأن «العري» الذي ينتاب المدينة يهيئنا إلى «الفقر» و«الجوع» و«البرد» وغيرها من الدلالات المحتملة، والشاعر هنا - حسب ظني - أراد إسقاط حالة المدينة على حالة أبنائها العراء، إشارة إلى الفقر والمرض الذي يستبد بهم. ثمة تأويلات وأسئلة أخرى، كيف سمع الشاعر هذا الوجه؟ وما هو نوع الصوت؟ هل هو صراخ، أزيز، أنين، دوي،...؟ يوسمي مثلاً أن أتخيل صوت أنين المدينة وهي تُشوى عارية في مجمرة أحزانها وآلامها.

إنني أكاد أشم رائحة شواء لأجساد بشرية عارية تصطلي بنيران جهنمها الأرضي، تلك الرائحة التي يرافقها أنين مكتوم تارة، وصاهل تارة أخرى.

وإذا تجاوزنا السمع إلى الذاكرة البصرية، فكيف يمكن تصور هذا اللحم العاري؟ بإمكانني مثلاً أن أتخيل دمشق على هيئة إنسان عملاق يسير بأقدامه الثقيلة والواهنة والنهران تطارده من كل الجهات؟ وبإمكانني أن أتخيلها كتلة لحمية هائبة.

وهكذا يمكن أن تتمدد القراءات وتتمدد زوايا الرؤية، وتختلف تباعاً لذائقة المتلقي ووعيه ونوعية استجابته للمؤثرات، أو للمنبهات الشرطية على حد تعبير «بافلوف». ونحن هنا ننطلق من مقولة رولان بارت الشهيرة: «القارئ ليس مستهلكاً للنص بل هو منتج له أيضاً». وهي قصيدة أخرى: «رجل على الرصيف» نقرأ هذا «المعنى المصاحب» في قوله:

«أبها الشارع الذي أعرفه ثدياً ثدياً، وغممة غيمه

يا أشجار الأكاسيا البيضاء

لهيتني مطرٌ ذهبي

يتساقط على كل رصيف وقبضة سوطه⁽⁸⁾.

هذا المقطع الشعري مثال حي وملحوس على مدى البراعة الفنية التي يمتلكها الشاعر الكبير محمد الماغوط، حيث استخدم فيه عدة أساليب وتقنيات فنية حديثة، فنقرأ أولاً انزياحاً دلاليّاً مدهشاً ومبتكراً: «أيها الشارع الذي أعرفه ثدياً ثدياً، وغيمة غيمة».

فالتطبيعي والمتوقع والمبادئ هو أن يقول: أيها الشارع الذي أعرفه حجراً حجراً، أو زاوية زاوية... إلخ، أما أن يقول: ثدياً ثدياً وغيمة غيمة، فهنا تكمن المفاجأة التي تثير فيها الدهشة التي تجعلنا نتمتع بميزة الفن السحرية التي تغلب الألغاز، وهذه التقنية أو الظاهرة الأسلوبية (الانزياح الدلالية) سنتناولها بالتفصيل في موضع آخر من هذه الدراسة.

ثم نقرأ أسلوبياً فنياً آخر، وهو النداء: «أيها الشارع... يا أشجار الأكاسيا»، وبعد ذلك مباشرة تعانق ذاكرتنا البصرية أسلوباً فنياً آخر: بقوله: «الأكاسيا البهضاء، والمطر الذهبي».

ثم تتجسد البراعة الفنية للماغوط في الطاقة التحويلية التي يكشف عنها النص بقوله: «لهيتني مطرٌ ذهبي» حيث نلمس هذا التحول في تمني الشاعر أن يتحول إلى «مطر ذهبي». يمكن قراءة هذا النص المكتنز والثري قراءة تأويلية قائمة على التمدد، وحسب وجهة نظري فإن قراءته قراءة السننية - سيميولوجية يمنحنا العديد من المفاتيح القادرة على تحليله وفك شيفرته ورموزه ومفاليقه، فاللفة بوصفها نسقاً إشارياً، والكلمة هي «إشارة» - حسب علم السيميولوجيا - تتضمن قطبين: الدال، والمدلول، والدال كما هو معروف هو الثابت، أما المدلول فهو المتحول الذي يمنحنا إمكانية تأويله: «لهيتني مطرٌ ذهبي/ يتساقط على كل رصيف وقبضة سوطه». كلمة المطر هنا هي رمز أو إشارة تدل على الخصب أو الإخصاب، أما كلمة «سوط» فهي إشارة إلى القمح والقسوة والاضطهاد، يمكن هنا إثارة بعض الأسئلة: لماذا

يسقط المطر على قبضة السوط؟ وما هي طبيعة العلاقة التي تربط بين المطر والسوط؟ هل ثمة دلالة واحدة أو دلالة مفتوحة قائمة على التحول والتعدد؟

المعنى العادي أو الظاهر هنا هو الخصب أو الإخصاب الذي يشير إليه «المطر»، أما المعنى المصاحب أو الخفي والمستتر الذي يكشفه السياق الشعري هنا أو الطاقة الإيحائية في النص، فهو «الحرية»، وهي دلالة تقيضة «للقمع».

أما طبيعة العلاقة التي تربط بين المطر والسوط هنا - حسب قراءتنا لها - فيمكن القول إن سقوط المطر الذي هو رمز «الإخصاب» على قبضة السوط الذي هو رمز «للقمع» يؤدي - كما يتعنى الشاعر ويرى - إلى تحويل «السوط» إلى حالة خيرة وإنسانية، وإلى حالة من الخصب والعطاء والتجدد تنفي حالة القمع وتحولها. وإن نفي القمع والقضاء عليه سيخوِّدنا بالضرورة إلى سماء الحرية وفضائها **الرحب**.

هذه إحدى القراءات الممكنة، ويمكن لأي متلق أو ناقد أن يقرأ النص قراءة أخرى حسب اجتهاد وزاوية رؤياه وذائقته النقدية والفنية.

أما هي «صيدته»: «الشتاء الضائع» فنقرأ «المعنى المصاحب» أو البنية العميقة للنص في هذا المقطع الشعري:

«فأنا رجلٌ طويل القامة

وهي خطواتي المغممة بالبيّوس والشاعرية

تكمن أجيال ساقطة بلهاء

مكتنزة بالنعاس والخيبة والتوتر»⁽⁹⁾.

المعنى العادي أو الظاهر في هذا المقطع هو البيّوس والإحباط الذي تعاني منه الذات الشاعرة، أما «المعنى المصاحب» فهو فكرة التخلف الميثوثة هنا في شأيا السياق الشعري والتي ينتقدها الشاعر انتقاداً مريراً وساخراً، ومن مظاهر ونتائج هذا التخلف هو سقوط الأجيال وتوترها وقلقها الدائم،

أما ما يوحى ويشهر إلى فكرة التخلف هذه فهي الدلالات التالية: «بلهاء» و«النعاس وهي رديفة للكسل وعدم الفاعلية والإنتاج»، و«الخبية».

ونلاحظ هنا القدرة البارعة لدى الشاعر وانتقاله من الفردي والخاص «في خطواتي» إلى العام والمشارك «تكنم أجيال».

وفي قصيدته: «الرجل المته» نقرأ «المضى المصاحب» في واحدة من أبهى تألفات الماغوط الفنية: صورة وبنية ودلالة وعمقاً، لنقرأ له هذا المقطع الشعري المتألق:

هيا قلبي الجريح الخائن

أنا مزمار الشتاء البارد

ووردة العار الكبيرة

تحت ورق السنديان الحزين

وقفت أدخن في الظلام

وفي أظاهري تبكي نوافيس الفيار

كنت أتدفق وأتلو

كحبل من الثريات المضيئة الجائمه

وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعداً لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعاً وأنحسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحدة

في شوارع دمشق الحبيبه»⁽¹⁰⁾.

للمعنى الظاهر أو العادي هذا هو الحزن والوحدة التي يعاني منها الشاعر، هذا الحزن الذي يقود إلى ألم شديد تعاني منه الذات المتشظية: «كنت أتدفق وأتلى/ كحبل من الثريات المضيفة الجائعة».

في هذه الصورة التشبيهية ذات الطابع الحسي نلمس الطاقة الحركية في الصورة في أجمل تجسيداتهما وتحديداً في هاتين المفردتين: «أتدفق» و«أتلى».

إنها صورة مكتنزة وثرية وتشع بالدلالة، فالتدفق هو رمز الحياة والحركة والحرية، أما «أتلى» فهي بالإضافة إلى حركتها تشير إلى الألم، فالحزن الشديد الذي يعاني منه الشاعر يؤدي إلى ألم شديد، إلا أن براعة شاعرنا الماغوط تتجلى لنا هنا في المعنى المبتكر الذي يخلقه ويبدعه، فالألم الذي يعاني منه الشاعر لا يقود إلى الانطفاء والانسحاق، بل يقوده إلى الإضاءة والإخصاب، إنه «الألم المضيء» الذي يؤدي إلى العطاء والتجدد والإخصاب رغم الجوع.

ما قادنا إلى هذه الدلالة «الألم المضيء» هو قوله «الثريات المضيفة» وقد جمع الماغوط في هذه الصورة التشبيهية الحسية المبتكرة «كحبل من الثريات الجائعة» بين النقيضين والعندين: «الإضاءة» و«الجوع» مستخدماً تقنية أو أسلوب المفارقة – الدهشة الذي برع فيه الماغوط بشكل خاص من بين الشعراء العرب.

فمفارقات الماغوط غالباً ما تقودنا إلى الطمازج والبهانع والجديد والمبتكر في الفن الشعري، إلى الدهشة السحرية والمفاجأة التي لولاها لفقد الشعر والفن عموماً أحد أهم قيمه وأسس الجمالية.

أما المعنى المصاحب أو الخفي، هنا فهو «الحنين» والذي يمكن استجلابه هنا من خلال كامل السياق الشعري: «مستعداً لارتكاب جريمة قتل/ كي أرى أهلي جميعاً وأتحسسهم بهدي/ أن اتسكع ليلة واحدة/ في شوارع دمشق الحبيبة».

هذا الحنين المخبوء، والذي يشتعل كالثقل داخل أعماق الذات الشاعرة يتجه إلى جهتين حبيبتين: «الأهل» و«شوارع دمشق»، ما يقودنا إلى الدهشة والفرادة والمعنى المبتكر في الفن، هو كيفية التمييز، وطريقة الوصول التي يستخدمها الماغوط للوصول إلى غايته وتفجير طاقته الشعورية المكبوتة «الحنين»، فالوسيلة ليست عادية، ولا يمكن أن تخطر على بال كل إنسان، فالشاعر من أجل الوصول إلى غايته: عناق «الأهل» و«شوارع دمشق» مستعد لاستخدام كافة السبل، بل وأكثرها غرابة وتكلفة: «ارتكاب جريمة قتل»، أما مفردة «أتحسسهم» فكم تخفي بين طياتها من الحنين والجوى والألم المبرحة.

الهوامش

- 1) محمد عزّام/ النقد والدلالة/ نحو تحليل سيميائي للأدب/ دمشق/ وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية/ 1996.
- 2) جريدة الأسبوع الأدبي/ الملحق 91/ في 1996/1/11/ الشعر المعاصر وإشكالية التقني والقراءة/ الدكتور خليل الموسى.
- 3) محمد عزّام/ النقد والدلالة/ نحو تحليل سيميائي للأدب/ دمشق/ وزارة الثقافة السورية/ 1996/ ص 143.
- 4) ص 125-126/ المصدر السابق.
- 5) الدكتور عبدالله الفدّامي/ ص 49/ الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية/ النادي الأدبي الثقافي/ 1985/ جدة/ المملكة العربية السعودية/ ط 1.
- 6) ص 15-16/ ديوان محمد الماغوط/ الآثار الكاملة/ دار العودة/ بيروت/ الطبعة الأولى/ 1973/ الطبعة الثانية/ 1981.
- 7) 16-17/ من قصيدة: حزن في ضوء القمر/ المصدر السابق.
- 8) ص 42/ المصدر السابق.
- 9) ص 38/ المصدر السابق.
- 10) ص 36، 64/ المصدر السابق.

قراءة في كتاب

«حركة اللغة الشعرية»

ARCHIVE

صبري مسلم

شهد النقد الأدبي عامة اهتماماً خاصاً بالنص ولغته وتراكيبه وسياقاته بعد أن بالفت بعض المناهج النقدية المعروفة بأطر النص وظروف تشكله وشخصية مبدعه لاسيما أنها نظرت في كثير من الأحيان إلى النص من خلال الظاهرة التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية كما هو شأن النقد التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي... وإذا كانت هناك مبالغة في الاهتمام بما يُدعى بـ «أطر النص الخارجية» في هذه المناهج فإن رد الفعل على هذه المبالغة يتشكل من خلال الاتجاهات النقدية التي استندت إلى النص بوصفه عالماً قائماً برأسه منفصلاً عن أطره بل مقطوعاً من جذوره في بعض المناهج النقدية كالنقد البنيوي الذي يصرح بموت المؤلف على أنه نقطة انطلاق مبدئية لا تتنازل عنها البنيوية بكل تصرعاتها. بل إنها تعد موت الإنسان مسلمة أولية⁽¹⁾. مما يدكرنا بمثل هيجل القائم على رؤية منطقية للظواهر الفكرية عامة. إذ إن المبالغة الأولى بأطر النص بديلاً عن عامل النص ذاته لا بد أن تقود بالضرورة إلى مبالغة أخرى تقف على النقيض منها، بيد أن المحصلة النهائية لمثل هذا التضاد هو الرؤية المعتدلة للنص وعلى وجه الدقة بعد أن هدأت الزويزة واستقرت الموجة.

وثمة ضرورة حضارية تحفزنا على أن نهيد من المناهج النقدية المعاصرة منعكسة على تراثنا الأدبي وإن كانت هذه المسألة لا تعُرد تماماً في كل الأحيان. فلكل عصر سياقاته ومنطقه بيد أن ثمة ما يدرس على وفق رؤية معاصرة، ذلك أنه لا يخص عصراً دون سواء، ولا بأس في أن تعكس بعض معطيات المناهج النقدية المعاصرة على تراثنا الأدبي عامة وتراثنا الشعري خاصة من أجل زحزحة بعض القناعات الرائدة وتأسيس قناعات أخرى تستمد رسوخها من طبيعة النص ولاسيما فيما يخص لغته ونموها وتلونها

بألوان السياق الشعري لتقصيدة المربية وبما ينسجم مع المراحل والانتقالات التي شهدتها عبر مسيرتها.

ولقد حاول الباحث السعودي د. سعيد المريخي أن يرصد الظاهرة اللغوية في القصيدة العربية في العصر العباسي وتخصيصاً لدى الشعراء المحدثين في كتابه «حركة اللغة الشعرية» لاسيما أن الكتاب صدر عام 1420هـ، ومعنى هذا أنه ينسجم مع أحدث ما طرح من أفكار وآراء بشأن الاحتفاء بالنص والاهتمام به، ولذلك يصرح الباحث المريخي بمنطلقه الأساسي في «ضرورة الاستفادة التامة من المناهج النقدية الجديدة بما انتهت إليه من استثمار للدراسات المختلفة في مجال العلوم الإنسانية وما خلصت إليه من سبل علمية في تناول الظاهرة الأدبية فإن من شأن هذه المناهج إن أحسنّا تطبيقاتها والاستفادة منها أن تكشف لنا ما يحتضنه تراثنا من قيم إنسانية وحضارية خالدة، وأن تنزه هذا التراث العظيم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والزخرف والطلاء، فينفصل بذلك عن أصالة اللغة التي منحتها قوتها فمنحها إشراقه»⁽²⁾.

وفي تقديم الكتاب يشير مؤلفه إلى أن المحدثين جسّسوا تياراً شعرياً مستقبلاً تبلور على يد بشار بن برد وإبراهيم بن هرمة وسواهما من الشعراء، وقد وصل هذا التيار إلى مداه عند أبي تمام ممّا دفع علماً مثل ابن الأعرابي إلى أن يقول محتجاً ساخطاً «إن كان هذا شعراً فما حالته العرب باطل»⁽³⁾ ممّا يعكس موقفاً مشهوداً للنقاد والبلاغيين وعلماء اللغة ضد شعر المحدثين وكثيراً ما وصف شعر المحدثين بأنه مغرق في الصنعة وفاسد ويلجأ إلى أقصى المبالغة. ذلك أن النقد القديم يتطلق من رؤية لا تستميع اللغة الجديدة التي صيغ بها ذلك الشعر ولا تستوعبها، لذلك يحاول هذا الكتاب أن يقرأ شعر المحدثين على وفق منهج يؤمن بأصالة اللغة الشعرية وقدرتها على أن تحلق في آفاق جديدة بعيداً عن المعيارية التي تحكمت بهذه اللغة وحاولت حصر عالمها بمجموعة من القواعد والقوانين فضلاً عن أن الانطلاق من مبدأ استقلال الظاهرة الشعرية عن أن تكون مجرد انعكاس لظاهرة تاريخية أو

بيئة جغرافية بحيث لا يفسر التجديد في لغة الشعر على أنه محض صدى لمظاهر الترف والبيذخ في العصر العباسي - كما درج الدارسون المعاصرون على ترديد مثل هذا الكلام ولذلك فإن كتاب حركة اللغة الشعرية للباحث سعيد السريحي ينصرف إلى لغة شعر المحدثين، ويحاول أن يستمد أحكامه من تحليله لها والفصوص في أعماقها.

وعلى هذا الأساس قُسمت الدراسة إلى بابين، الأول منهما: مضايق اللغة الجديدة، وبما أن أزمة شعر المحدثين تتجلى من خلال موقف النقد القديم منها لذلك كان عنوان الفصل الأول: موقف النقد من شعر المحدثين لاسيما أن الشعراء المحدثين وجدوا أنفسهم أمام إرث شعري هائل لا يمكن تجاهله من جانب ومن الجانب الآخر ينبغي التمييز عنه، وهو ما عثر عنه الكتاب بـ «الأزمة» التي هي عنوان المصطلح الثاني. وقد أدت هذه الأزمة إلى موقفين أحدهما: الثورة على رموز القصيدة القديمة وهذا هو موضوع الفصل الثالث والموقف الآخر: «تكثف اللغة الشعرية» وهو عنوان الفصل الرابع.

وأما الباب الثاني فإنه يدرس معالم اللغة الشعرية التي يطل الفصوص بوصفه الملصق الأول فيها، لذلك فقد تصدر فصول الباب الثاني، ويحتل التشبيه الفصل الثاني، وقد جاء تحت عنوان «تجاذب الأكوان الشعرية». والتشبيه من شأنه أن يميز الصورة الشعرية لدى المحدثين بحيث ينسجون نسيجاً شعرياً خاصاً بهم مع أن بعض خيوط هذا النسيج قد تكون مستمدة من ذلك التراث الشعري العريض. ويخصص المؤلف فصله الثالث من بابه الثاني للاستمارة، وقد جعلها تحت عنوان «تداخل الأكوان الشعرية» منطلقاً من طبيعة العلاقة بين المستمار له والمستمار منه إذ يتداخلان تماماً بل ينصهران حين يخلقان الصورة الاستعارية المتميزة في حين أن هذا قد لا ينطبق على العلة بين المثلث والمثبه به إذ يظل طرفا التشبيه محتفظين بكيانهما قياساً بما يحصل في الصورة الاستعارية الحية.

ويقصد المؤلف سعيد السريحي من عنوان فصله الرابع من الباب الثاني «بلوغ الغاية» أن الغلو والمبالغة التي عرف بها شعر المحدثين إنما كان هدفهما إطلاق الطاقات الكامنة في اللغة والوصول بها إلى آفاقها القصوى. وقد تلمس المحدثون هذا المنحى في الشعر العربي القديم وفي اللغة نفسها، فمضوا به إلى غاياته حتى انتهوا إلى الخروج عن العادي والمألوف.

ويختتم السريحي بابَه الثاني بالفصل الخامس «جذل الأشياء والنظائر» حيث يعرّج من خلاله على ظاهرتين متداخلتين، الأولى منهما هي: التضاد أو الطباق وربما دُعيت بـ (التكافؤ)، والظاهرة الأخرى هي: الجنس الذي قد يُدعى بـ (التجنيس) وهما مما يصبان في علم البديع. والجناس لدى المحدثين - وهو ينطوي على تضاد ضمني - إنما يؤخذ بوصفه إطلاقاً لهذه القدرة الإيحائية في اللغة تتراوح فيها بين دلالات تتجاوزها الأصوات وأصوات تتراعى إلى مستوى يتجرد من المعنى المحدد. والكشف عن قيمة ما قاموا به لا يمكن أن يتحقق ما لم ننزّه عملهم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والطلاء وأن ننظر إليه باعتباره عملاً شاعرياً ثبتاً في اللغة.

وينتقي السريحي طرائف الأخبار والأشعار التي تميز منطلقاته ومن ذلك «ما رواه أبو عمرو الطوسي من أن أباه وجّه به إلى ابن الأعرابي ليقرا عليه أشعاراً». وكان أبو عمرو معجباً بشعر أبي تمام، فقرأ عليه أشعار هذيل ثم قرأ أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وَعَاذِلْ عَذْلَكُ فِي عَذْلِهِ قَهْنٌ أَنِّي جَاهِلٌ فِي جَهْلِهِ

حتى أتمها، فقال له ابن الأعرابي: اكتب لي هذه، فكتبها له ثم قال له أبو عمرو: أحسنه هي؟ قال ابن الأعرابي: ما سمعتُ بأحسن منها، وعندما أخبره أبو عمرو أنها لأبي تمام، هتف به ابن الأعرابي: خرّق، خرّق⁽⁴⁾. ممّا يعكس حجم التعصب وأسلوبه الظالم في التعامل مع رقة النص وجماليته بحيث يمكن أن ينسحق الجانب الفني تحت وطأة تجاهل مرير مبعثه انتماء النص لشاعر محدث كآبي تمام.

وهي المقابل فقد شكوا بعض الشعراء من جهل نقاد الشعر وعلمائهم وتعصبهم واقتصرارهم على رواية الشعر وترداده دون فهمه وتدقيقه واستيعاب جمالياته. يقول ابن الرومي معرضاً بالأخفش:

قُلْتُ لِمَنْ قَالَ لِي: عَرَضْتُ عَلَى الْ
قَصْرَتِ بِالشُّعْرِ حِينَ تَعْرِضُهُ
مَا قَالَ شِعْراً وَلَا رَوَاهُ.. فَلَا
فَرَانَ يَقُولُ: إِنِّي رَوَيْتُ فَكَالِد
أَخْفَشَ مَا قُلْتَهُ قَمًا حَمْدَهُ
عَلَى مُبِينِ الْعَمَى إِذَا انْتَقَدَهُ
تَعْلِيلَهُ كَانَ وَلَا.. أَسَدَهُ
فَتَرِ جَهلاً بِكُلِّ مَا اعْتَقَدَهُ

.....

أَنْشَدْتُهُ مَنْطِقِي لِيَشْهَدَهُ
وَقَالَ قَوْلًا بِقَبْرِ مَعْرِفَةٍ
فَغَابَ عَنْهُ عَمَى.. وَمَا شَهِدَهُ
إِنَّمَا قَمًا حَلَّ إِنَّكَ عَقْدَهُ (5)

ويورد المؤلف نماذج من أسلوب النقاد القدماء في التعليق على شعر المحدثين ممن طارعت أشعارهم فطُبقت الألفاظ كقول الأُمدي معلقاً على بيت أبي تمام:

قَدْ عَهِدْنَا الرُّسُومَ وَهِيَ عُكَاطٌ
لِلصَّبَا تَزِدُّ هَيْكَلًا حُسْنًا وَطِيبًا

يقول الأُمدي «قوله (قد عهدنا الرسوم وهي عكاظ) معنى ليس بالجيد لأنه إنما أراد: قد عهدنا الرسوم وهي معدن للصبا أو مآلف أو موطن فقال عكاظ أي سوق للصبا يجلب إليها، ولو قال: (سوق) لكان أجود من قوله (عكاظ)، وإنما ذهب إلى أن عكاظ من أعظم الأسواق التي تجتمع إليها العرب، وقد كان يكفي أن يقول: سوق، فيأتي باللفظة المستعملة المعتادة وأن السوق قد تكون عظمى أهلة، وعكاظ أيضاً سوق، فما وجه التخصيص في موضع العموم، والعموم أجود واليقين؟ وقد يجوز أن يكون احتذاء على مثال الرديء لا يعتبر به» (6). حيث يطالعا التعصب في تعليق الأُمدي على البيت مرتدياً رداء المنطق. وقد انتبه الشريف المرتضى إلى هذا وهو يتعقب نقد

الأمدي لبعض أبيات أبي تمام حيث وصف ذلك النقد بأنه «من قبح المعصية»⁽⁷⁾.

ويصدر سعيد السريحي فصله الثاني الذي حمل عنوان «الأزمة» بخبر ينقله عن ابن عديريه في كتابه العقد الفريد إذ يورد «أن الربيع حاجب المنصور قال: قلت يوماً للمنصور: إن الشعراء ببابك وهم كثيرون طالت أيامهم ونفدت نفقاتهم، فقال: أخرج إليهم فافراً عليهم السلام وقل لهم: من مدحني منكم فلا يصفني بالأسد فإنما هو كلب من الكلاب ولا بالحية فإنما هي دويبة منتنة تأكل التراب، ولا بالجبل فإنما هو حجر أصم، ولا بالبحر فإنما هو غطامك لجب. ومن ليس في شعره هذا فليدخل، ومن كان في شعره فليصرف فأنصرفوا كلهم إلا إبراهيم بن هرمة....»⁽⁸⁾. ودلالة هذه القصة تكشف عن مدى ما تعرضت له الألفاظ الشعرية من استهلاك حتى أنها لم تعد تحمل من القيمة الرمزية ما كان لها من أشعار الأوائل، إنها الأزمة أو المأزق الذي يتطلب الصناعة والتصنيع والتكلف وسواها مما كان يردده البلاغيون القدماء والنقاد.

ولم تكن ظاهرة الثورة على أسلوب الشعراء القدامى في الوقوف على الأطلال مقتصرة على شعر أبي نواس، فقد ورد في شعر أشجع السلمي قوله:

مالي ولترتج والرسوم هُنَّ طريقٌ إلى الهموم
لأحفظ طرفي وغمزُ كف وخمرةً من بنات ريم

.....

أَحْسَنُ مِنْ حَيَمَةٍ وَرَتَج تَجَرَّحُهُ الرِّيحُ بِالنَّسِيمِ

وما ذلك إلا لأن الشعراء المحدثين يحاولون إحلال رموز شعرية جديدة محل رموز رثت عبر تكرار استعمالها من جانب وغياب دلالاتها وتجاوز العصر لها من الجانب الآخر.

ويشأن الغموض في شعر المحدثين يبدأ المؤلف حديثه بخبر أبي سعيد البصير وأبي العميث الأعرابي «حين هتفا بأبي تمام وهو يقرأ مطلع قصيدته:

هَنَ عَوَادِي يَوْسُفٌ وَصَوَاحِبُهُ فَعَزَمًا فَقَدِمَا أَدْرَكَ السُّؤْلُ طَالِبُهُ

فائلين له: لم لا تقول ما يُفهم»⁽⁹⁾. الأمر الذي يكشف عن أن الذائقة الأدبية السائدة لم تستطع استيعاب هذه القصيدة الجديدة ذات الطابع المكثف والمركب، ولا ريب في أنها تحتاج إلى نعط آخر من الرؤية النقدية التي تتجانس مع طبيعة القصيدة الجديدة. ويمزو السريحي هذا التعقيد في أن يعمدوا تشكيل صورة العالم وبلبنات لغوية وأدوات فنية ذات طابع جديد.

ومن المؤكد أن نهج الباحث سعيد السريحي في هذه المودة النقدية إلى تراثنا الشعري في كتابه «حركة اللغة الشعرية، مقارنة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي» مما يعمز الصلة بين تراثنا العربي العريق من جانب ومن الجانب الآخر روح هذا العصر وما يستجد فيه من آراء ونظريات هي خلاصة الفكر الإنساني وتنتاج جهده الحثيث الدائب.

<http://Arch>

الهوامش

- (1) روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة ط 3، بيروت 1985، ص 112.
- (2) سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، مقارنة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1420هـ - 1999م ص 337.
- (3) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق د. خليل عساكر، عبده عزام، نظير الإسلام، المكتب التجاري للطبع والنشر، بيروت، دون تاريخ ص 244.
- (4) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص 176.
- (5) ابن الرومي، الديوان، تحقيق د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974م، ص 743.
- (6) الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط 2 القاهرة 1373هـ - 1954م ج 1 ص 509.
- (7) الشريف المرتضى، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الحلبي، ط 1، 1381هـ - 1962م، ص 19.
- (8) ابن عبدربه، المقد الفريد، تحقيق محمد سعيد المرين، منشورات دار الفكر، بيروت، دون تاريخ، ج 1 ص 224.
- (9) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ط 4 القاهرة ج 1، ص 217.

